



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES

---

EL ERROR COMO MECANISMO DE INTERRUPCIÓN A LA  
REPRESENTACIÓN QUE PROBLEMATIZA LA DISTANCIA ENTRE OBRA Y  
ESPECTADOR PROPUESTA POR LAS PRÁCTICAS DE TEATRO  
TRADICIONAL

Caso de estudio: *Romeo y Julieta* de William Shakespeare

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes  
Mención: Dirección teatral

TANIA LORETO NOVOA GÓMEZ

Profesora Tutora: Macarena Andrews Barraza  
Profesor Guía componente práctico: Jesús Codina Oria

Santiago, Chile 2015

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN .....	iv
INTRODUCCIÓN .....	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
ALGUNAS NOCIONES DE LA PERFORMANCE: ACONTECIMIENTO Y EFECTIVIDAD .....	18
<b>1.1 El espectador de la performance: ¿público de arte o persona de la vida cotidiana? De la obra de arte al acontecimiento .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 La efectividad perdida del ritual .....</b>	<b>32</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
EL ERROR .....	48
<b>2.1 Forma .....</b>	<b>49</b>
<b>2.2 Efecto .....</b>	<b>53</b>
<b>2.3 Referentes escénicos .....</b>	<b>58</b>
<b>2.4 El error en el actor .....</b>	<b>70</b>
<b>2.5 El error en el espectador .....</b>	<b>72</b>
<b>2.6 El mecanismo del error .....</b>	<b>78</b>

<b>2.7 La política del error .....</b>	<b>79</b>
--	-----------

## **CAPÍTULO III**

APLICACIÓN PRÁCTICA DEL MECANISMO DEL ERROR EN LA PUESTA EN ESCENA .....	90
<b>3.1 Trabajo preliminar</b> .....	<b>91</b>
<b>3.2 Ensayos (parte 1)</b> .....	<b>98</b>
<b>3.3 Ensayos (parte 2)</b> .....	<b>114</b>
<b>3.4 Funciones</b> .....	<b>127</b>
CONCLUSIONES .....	143
BIBLIOGRAFÍA .....	153

## ANEXOS

**A: Estructura dramática de la obra**

**B: Fotografía Escena II: Baile**

C: Fotografía Escena VI: Taladro

**D: Fotografía Escena VII: No hay Ama (1)**

**E: Fotografía Escena X: Proyector**

**F: Fotografía Escena XII: Enroque**

G: Fotografía Escena XIII: Fracasó

## RESUMEN

La presente investigación se constituye como un proceso de doble pertinencia –teórica y práctica– que busca problematizar la distancia entre obra y espectador propuesta por las prácticas de teatro tradicional, a través de la elaboración y la aplicación del mecanismo del error a una puesta en escena, con el objetivo de potenciar el carácter relacional de los participantes durante el fenómeno teatral. Entenderemos error como la representación de imprevistos que buscan interrumpir el *continuum* de la representación, procedimiento que trabajamos a través de dos líneas metodológicas: manipulando una trama específica para que se dificulte la progresión lógica de las acciones hasta detenerla; e imposibilitando la pretensión de ocultamiento del actor detrás de la estructura del personaje mediante la revelación progresiva de la persona del actor. Esta tesis se pone a prueba en un objeto escénico que utiliza partes de la dramaturgia de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (trad. Pablo Neruda) para ser representada e interrumpida con el mecanismo del error, proceso de montaje que toma herramientas metodológicas del Devising Theatre. Proponemos como resultado esperado la constitución de un acontecimiento teatral que permita las condiciones para que el espectador pueda proporcionar respuestas desde su particularidad individual puesta en relación a los sucesos que plantea el fenómeno escénico.

## INTRODUCCIÓN

La relación que se establece entre espectáculo escénico teatral y sus espectadores es, sin duda, parte de las problemáticas que debe enfrentar la dirección teatral. Al respecto, es posible observar que en el panorama escénico actual proliferan aún las prácticas de teatro tradicional que se esfuerzan por mantener el efecto ficcional de la obra escénica como empresa principal. Presumimos que esta pretensión motiva una separación radical entre el objeto artístico y lo no-ficcional, que es el orden al que pertenece el espectador. Esta diferenciación puede ser pensada como una distancia entre la escena y sus espectadores, que excluye a estos últimos de la posibilidad de involucrarse activamente en el suceso teatral porque no son exigidos para una tarea más demandante que presentarse en el lugar físico donde se desarrolla la obra, teniendo que permanecer en una posición observante sin capacidad de intervención. Esta dinámica implica que los artistas y los espectadores no tienen categoría de personas que pueden relacionarse entre ellos desde sus particularidades individuales en el momento del fenómeno escénico, sino que el artista pertenece al mundo de la obra y al espectador le corresponde la aprehensión del mismo. En este marco de relación, en esta distancia, es donde se instala la problemática que origina esta investigación. Por lo tanto, este trabajo encuentra sus principios en la inquietud respecto a cómo poner en

práctica, desde la dirección teatral, una relación entre la escena y el espectador que problematice la distancia que las prácticas tradicionales del teatro proponen.

Cuando hablamos de prácticas de teatro tradicional estamos refiriéndonos con ello a las producciones teatrales que perpetúan los medios de la representación canónica y que responden a un paradigma que se instala en la *Poética* de Aristóteles<sup>1</sup>, texto emblemático para los artistas de teatro por la reflexión que desarrolla en torno a la tragedia, reconocida como el origen del modelo teatral occidental. En esta obra, el filósofo griego pretende desarrollar qué es la poética, describiendo sus partes integrantes, la importancia de cada una y cómo se disponen. Según el dramaturgo y crítico Bert O. States, en esta pieza Aristóteles esculpirá la frase más importante jamás escrita acerca del teatro: la definición de tragedia como imitación de una acción. El discípulo de Platón dirá:

Tragedia es la reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza (Aristóteles, 1999, pp. 138-139).

---

<sup>1</sup> Filósofo griego (384 a.C.-322 a.C.) cuyo legado en el pensamiento occidental es inconmensurable. Escribió cerca de doscientos tratados sobre temas tan variados como la metafísica, la lógica, la ética, la filosofía, la política, las ciencias y la estética, influyendo en los modos de pensar de su tiempo y hacia el futuro. Actualmente se conocen tres obras de Aristóteles que tocan la temática del arte: *Arte retórica*, *Retórica a Alejandro* y *Poética*.

Aunque el filósofo describe en la *Poética* las seis partes que constituyen una tragedia (argumento o trama, caracteres éticos, recitado o dicción, ideas, espectáculo y canto), es notorio que la consideración más importante la atribuye a la trama de los actos, que consiste en “la peculiar disposición de las acciones” (op. Cit., p. 140) que constituyen la fábula, la historia. El griego es enfático en señalar que los actos y su trama son el fin de la tragedia y establece como segundo elemento constitutivo más importante a los caracteres, es decir, los personajes. La trama y los caracteres se establecen con Aristóteles como los medios esenciales para que una tragedia sea reconocida como tal. En este punto reiteramos que este es el marco en el que se construye nuestro modelo de teatro occidental, por ende, es posible observar que las prácticas contemporáneas de teatro tradicional hacen uso de estos recursos para representar.

La trama de las acciones alberga el sentido lógico de la información, por tanto, requiere ser comprendida. La eficiencia de este medio implica que el sujeto aprehensor sea capaz de entender la organización de las acciones para que se le revele la fábula específica. Aristóteles ejemplifica este punto con una referencia del mundo de la pintura, afirmando que “si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen. Y así es la tragedia reproducción imitativa de una acción” (op. Cit., pp. 140-141). De esta forma se explica cómo la emisión (y su correspondiente extracción) del sentido racional de la obra se



levanta como un valor fundamental al posicionar la trama como la unidad básica de la tragedia.

Por otra parte, la eficiencia de la caracterización requiere que la persona en quien residen los hechos de la fábula no sea la misma que quien los representa, es decir, es necesaria la figura de un actor que se compromete a permanecer oculto tras un personaje, proceso en el que el ejecutante debe desaparecer y no presentarse en el escenario.

El Dr. Juan David García Bacca, profesor de filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, escribe una introducción a la *Poética* de Aristóteles en la pretende desprender al lector de algunas generalidades que rodean la figura del griego para comprender con mayor finura su sistema filosófico en favor de la lectura de esta obra particular. A propósito de los personajes, dirá García Bacca que son fundamentales para la reproducción imitativa porque esta “se trata, en primer lugar, de crear un clima *artificial* para las acciones, separándolas, por consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron” (García, 1999, p. 43). Por lo tanto,

(...) para desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad del sujeto en quien pasó o la hizo, para limpiarla de mil excrecencias importunas y circunstanciales, el medio mejor es que tal acción la haga *otro* sujeto, que no la realice la *persona* individual que la hizo, sino un *personaje*, un individuo despojado de su individualidad y disimulado bajo una máscara (op. Cit., pp. 43-44).

Determinamos en esta investigación estas dos categorías y sus efectos (la trama que pide ser comprendida racionalmente y el personaje que requiere

ocultar la individualidad del actor) como relevantes para esta propuesta porque las consideramos la garantía del carácter ficcional de la escena, razón por la cual se constituyen como los agentes responsables de producir la distancia fundamental entre el orden de la obra y el orden del espectador, misma operación que –según García– en la pintura produce el marco del cuadro, o en la música los silencios inicial y final, que precisamente:

(...) tienen esa faena de indicar que lo que dentro de ellos cae está causalmente desligado de todo universo real—que los hombres representados dentro de un cuadro no forman sociedad real con nosotros, que las casas pintadas no tienen que constar en el catastro y pagar en cuanto tales contribución, ni los campos o mares pintados tienen que entrar en geografía ninguna ni en disputas de fronteras jurídicas (op. Cit., p. 38).

En la tragedia griega, esta separación entre la obra y el espectador se soluciona desplazando al espectador fuera del orden cotidiano del que proviene. Recordemos brevemente que el proyecto filosófico de Aristóteles sugiere que las cosas se dividen según sean naturales (en virtud de las cuatro causas y que forma un nudo real), artificiales (con una desvinculación de las cuatro o alguna de las causas), o artísticas, es decir, las cosas que se manifiestan en “pura presencia, apariencia subsistente, en que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son” (García, 1999, p. 37). La cosa artística, para Aristóteles, está desvinculada de la cosa natural y, por ende, del nudo de lo real. En este sentido, lo artístico de la escena debe tener, como advierte García, directa relación con el lugar que ocupa el espectador para que él pueda constituirse como tal y no como persona en un ambiente cotidiano. La

reacción afectiva de este espectador es la que debe estar en sintonía con la no naturalidad, “para que efecto y causa –afectos y espectáculo– estén a tono, y no suene uno de ellos, la obra teatral, en tono artificial y artístico, y el otro resuene en tono real” (García, 1999, p. 45). De esto es precisamente de lo que se trata la purificación de los afectos que Aristóteles reglamenta como esencial en su definición de la tragedia: la liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada para evitar la mencionada asimetría. ¿Cuáles son los pesos en el orden de lo real de los que hay que liberarse? Lo Absoluto y lo natural (ubicándose el hombre entre medio), y “se nos vuelven pesados cuando los notamos como terroríficos o tremebundos, como miserables o maléficos” (op. Cit., pp. 52-53). Valga decir, el terror ante lo tremebundo –ante los Dioses– y la conmiseración ante lo miserable –que nos puede ocurrir lo que al otro por ser semejantes– son afectos que pertenecen a una escala de lo real, por eso hay que purgarlos en el teatro griego: “la obra de arte, mediante las acciones de reproducción imitativa, ha de conseguir y hacer en nosotros tal efecto: aligerarnos, por purgación, del peso indigesto de semejantes pesadísimas realidades” (op. Cit., p. 53). Para García Bacca es fundamental, si queremos llegar a una idea cercana del sentido de la *kátharsis*, entender este efecto según el cual el sujeto consigue a través de la obra “estar por unos momentos viviendo sin experimentar la atracción de la realidad suprema y sin caer atraídos por la realidad de lo contingente. Y tal estar es un peculiar existir en *aligeramiento placentero*” (ibid.).

Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo y director brasileño y creador del Teatro del Oprimido, proclama a su teatro como productor de un fenómeno antónimo a la catarsis aristotélica. Boal observa que el carácter festivo del teatro griego se vio sacrificado con la llegada de la aristocracia que estableció divisiones, instaurándose que “algunas personas irán al escenario y sólo ellas podrán actuar, las demás se quedarán sentadas, receptivas, pasivas, (*théatron* = lugar donde se ve): estos serán los espectadores, la masa, el pueblo” (Boal, 2009, p. 11). Lo funesto del sistema aristotélico, para el brasileño, es que pretende eliminar las tendencias malas o ilegales del público. En este sentido, el aligeramiento placentero que nos menciona García funcionaría en realidad como un elemento represor. Boal va a llamar a este modelo aristotélico el primer sistema poético-político de intimidación del espectador: “La catarsis *purifica* (suprime) en el espectador algo que la sociedad tiene –por poco que sea– de perturbador, de inquietante, de transformador” (Boal, 1980, p. 16).

Lo que sucede es que las prácticas tradicionales de teatro perpetúan ambos medios que hemos destacado para la representación y, a la vez, adoptan los cánones de las prácticas masivas, trasladando así al teatro contemporáneo la misma actitud restrictiva para sus espectadores. Para este tipo de teatro existe la necesidad de un espectador que avale y respete las normas propuestas, desde las que se desprende que la labor del público es sentarse, mirar, extraer el sentido de la trama, y experimentar los sentimientos del protagonista. Ahora, en estricto rigor, en la práctica de este tipo de teatro no

ha de pasar nada más y resulta lógico preguntarse por el lugar del espectador y su relación con el fenómeno escénico.

La idea de que el teatro necesita a los espectadores para existir está instalada con fuerza, sería difícil argumentar que el teatro pueda ocurrir sin la presencia del público, pero ¿qué implica esta dependencia? La relación entre los espectadores y los artistas en cuanto a reunión ha sido estudiada de forma importante por el argentino Jorge Dubatti que introduce el concepto de convivio teatral. El autor propone “una redefinición de la teatralidad desde el concepto de *convivio*” (Dubatti, 2003, p. 5) tomando los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas literarias orales en la cultura del mundo greco-latino para detenerse en el problema del convivio, “del latín, *convivium*, festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias” (op. Cit., p. 9).

Dubatti define el acontecimiento teatral como una tríada de sub-acontecimientos: el acontecimiento convivial, definido como el encuentro de un grupo de personas en un punto del espacio y del tiempo; el acontecimiento de lenguaje poético, que refiere a los signos que fundan, nombran y describen un mundo de representación y sentido; y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador, que implica que “el espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético” (op. Cit., p. 22). Este último punto es clave para lo que intentamos proponer aquí, pues la definición del argentino refiere a una distancia, aquí explicitada como una línea separadora entre el espectador y el mundo otro de la escena. Para

Dubatti, la idea de espectáculo y espectador no van a implicar necesariamente teatralidad, hay una condicionante: que se respete el trazo divisor. De hecho, el argentino entiende espectadores como “los asistentes al convivio teatral que, no afectados por el trabajo técnico ni actoral –salvo circunstancialmente-, asisten al convivio con la función inmediata de esperar el lenguaje poético” (op. Cit., p. 27). En estos términos, el propósito del espectador pareciera ser sumamente estático.

Jorge Urrutia, poeta y ensayista español que se desempeña como catedrático en la Universidad Carlos III de Madrid, en su ensayo *Semió(p)tica* (1985) reconoce un carácter contractual en este acuerdo tácito de las funciones del público, fenómeno que ocurre cuando un sujeto adquiere una entrada y con ella el derecho de penetrar en el edificio llamado teatro y ser espectador, “pero el contrato no asegura sólo derechos. También marca obligaciones. En el espectáculo teatral más común las principales obligaciones son las de admitir la peculiar distribución del espacio interior en dos zonas y entender las dos funciones que ello comporta” (Urrutia, 1985, p. 82). Las funciones refieren al orden normativo del teatro occidental: unos que representan acciones y, en otro lugar, los que observan. Este contrato puede romperse por alguna de las dos partes, y en ese caso, “el espectáculo teatral es imposible. Si el espectador irrumpe en la escena, apostrofando a uno de los actores, la representación se interrumpe” (op. Cit., p. 83). Exactamente la misma advertencia hace Dubatti cuando dice que el lugar de la expectación puede perderse, fenómeno al que

llama abducción poética, a través del cual “el espectador puede salir del espacio de expectación e ingresar en el campo del acontecimiento poético del lenguaje” (Dubatti, 2003, p. 22). Algunos casos en los que esto ocurre son, para el autor, cuando los espectadores son invitados a subir al escenario, los espectáculos de tipo performativo y el teatro invisible. Para que el teatro ocurra, el espacio de expectación nunca puede desaparecer, dice el argentino. Si el espacio de expectación desapareciese completamente, el teatro se transformaría en una “práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida” (op. Cit., p. 23), pues la expectación es desplazada por la participación. Se desprende, entonces, que para Dubatti la intervención del público en la obra significaría un perjuicio para la constitución del acontecimiento teatral. El autor es firme en declarar que no hay teatro sin función expectariorial, entiéndase por esto, “sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador” (op. Cit., p. 23).

Cuando Dubatti habla de acontecimiento quiere decir que “lo teatral sucede, es praxis, acción humana” (op. Cit., p. 16), pero ¿en quién reside y quién es responsable de esa acción? Pareciera ser que los que están en escena poseen el patrimonio exclusivo de la obra, evidenciándose la existencia de la distancia que observamos en las prácticas teatrales tradicionales.

Lo que hemos querido establecer hasta aquí es que el modelo aristotélico tiene implicancias que exceden lo formal: no solamente plantea la imitación de una acción como objetivo de la tragedia, característica que

perpetúan las formas teatrales tradicionales y que implicaría una ficcionalidad indiscutible en la escena, sino que además promueve un modelo de relación que se ha perpetuado como distante. Cuando las prácticas escénicas contemporáneas reciclan la trama y la caracterización como fundamentos de lo teatral, este procedimiento involucra también la prolongación de un marco divisor entre la escena y los espectadores, porque se entiende que la trama no es para habitarla, sino para comprenderla a través de la acción de otros (los personajes), por ende, el espectador queda reducido a un espacio de contemplación sin agencia efectiva en un acontecimiento conjunto.

A raíz de la problemática expuesta, la presente investigación se constituye como un proceso de doble pertinencia, tanto teórica como práctica, que busca problematizar la distancia entre obra y espectador propuesta por las prácticas de teatro tradicional a través de la elaboración y la aplicación de un mecanismo del error a una puesta en escena, de modo que se revele el carácter relacional de los participantes durante el fenómeno teatral. Entenderemos error como la representación de imprevistos que buscan interrumpir el *continuum* de la representación tradicional. Puede resultar confuso que definamos nuestro error como la representación-de, cuando este efecto del teatro tradicional se presenta como una noción a ser problematizada. Sin embargo, en este contexto, la imitación de un suceso para su representación en espectáculo es utilizada como un dispositivo, un medio con un fin distinto al que propone la tragedia descrita en la *Poética*.



¿Cómo vamos a interrumpir el *continuum* de la representación a través del mecanismo del error? Dificultando la eficiencia de las categorías de trama y caracterización, manifestadas en este trabajo como medios tradicionales del teatro que se utilizan aún en algunas prácticas contemporáneas, a través de dos líneas metodológicas de este estudio: primero, manipulando una trama específica para que se dificulte la progresión lógica de las acciones hasta detenerla y, por ende, modificar la fábula; y en segundo lugar, imposibilitando la pretensión de ocultamiento del actor detrás de la estructura del personaje mediante la revelación progresiva de la persona del actor. Esto significa que el error va a dificultar la comprensión lógica de la fábula y va a provocar que el personaje sea ineficiente en su tarea de ocultar al actor

El error funciona como un mecanismo escénico elaborado de antemano específicamente para su conversión en espectáculo, es un recurso dramático: los actores no se enfrentan a imprevistos en vivo o por primera vez durante las funciones. Sin embargo, las consecuencias que provoca en un espectador sí pueden ser reconocidas como elementos performáticos por su carácter de imprevisibilidad. Desde esta doble dimensión del carácter de nuestro trabajo escénico se desprende la dualidad de terreno de nuestra pregunta de investigación, propiamente teatral pero con la presencia de elementos y objetivos de la performance.

Esta tesis se pone a prueba en un objeto escénico que, desde la perspectiva de la dirección teatral, propone utilizar como caso de estudio la

dramaturgia de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare –en la traducción de Pablo Neruda y posteriormente manipulada por el elenco– para ser representada e interrumpida con el mecanismo del error.

El objetivo de esta investigación es aplicar de forma práctica el mecanismo del error con las implicancias señaladas para explorar un universo teatral en el que las estructuras constituyentes de la representación (trama y personajes en su sentido tradicional) sean interrumpidas hasta colapsar. La intuición de este proyecto es que al hacer fallar estos medios tradicionales se puede, en alguna medida, reconfigurar la relación distante entre la escena y el espectador. Se constituye como expectativa principal de este trabajo el poder proponer la emergencia de un acontecimiento teatral en el que la relación de los participantes se establezca como lo más relevante y así posibilitar que el espectador sienta que está en condiciones de proporcionar una respuesta respecto a los sucesos que plantea el fenómeno escénico. De esta forma pretendemos generar una relación menos distante entre las personas que son los actores y las personas masificadas en la instancia de público que pueden revelarse a sí mismos como individuos que muestran particularidades en las decisiones que toman o no toman. Se desprenden los siguientes objetivos específicos:

1. Escenificar una porción de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare para constituir la representación que será interrumpida con el mecanismo del error.

2. Construir un mecanismo escénico de errores que funcionen como la representación de accidentes, imprevistos y descuidos que puedan ser aprehendidos como reales (que suceden por primera vez y no son parte de la construcción de la obra) por algún porcentaje de los espectadores asistentes en cada función.
3. Aplicar el mecanismo del error a la puesta en escena shakesperiana para problematizar la distancia entre la escena y los espectadores a través de la interrupción de la trama específica y la evidencia del actor en escena.
4. Constituir un acontecimiento teatral que permita la emergencia de la individualidad de los espectadores y su coparticipación en contraposición a la empresa de la emisión/extracción de sentido de la obra teatral tradicional y potenciar el carácter relacional de dichos espectadores entre ellos y con las personas que son los actores.

Los procedimientos para llevar a cabo esta investigación son: la revisión bibliográfica pertinente al campo de estudio, en este caso del área del teatro y de la performance; el análisis de los autores seleccionados y el diálogo entre ellos; entrevistas; y la revisión de referentes artísticos, con especial atención en los mecanismos de dirección que responden a problemáticas que podemos identificar como similares respecto a la que aquí se presenta. Por otra parte, el proceso de escenificación se basa en el estudio de proceso, que incluye la descripción, registro y análisis del proceso investigativo-creativo, además de

algunas herramientas metodológicas tomadas del Devising Theatre, propuesta que se basa en la creación colaborativa y colectiva de una pieza teatral. Admitiendo la dificultad que implica articular un método que reconoce como una de sus premisas que cada proceso sea único, Alison Oddey expone en su libro *Devising Theatre* (1994) los múltiples aspectos que perfilan esta forma de trabajo, de los cuales extraeremos sólo algunos como herramientas metodológicas, que son:

1. El punto de partida independiente de un texto dramático (en nuestro caso una pregunta teórica).
2. La política de grupo (los participantes no son elegidos para un rol específico, sino por razones políticas y artísticas).
3. La multi-visión (ofrecer al actor la posibilidad de incorporar sus ideas y creencias personales en la conformación de la obra).
4. La improvisación como práctica fundamental para la creación.
5. La creación de un producto artístico que, como está hecho por un grupo particular, debe ser original y con resultados impredecibles.

En el capítulo I vamos a procurar demarcar el terreno teórico y artístico en el que se inserta nuestra pregunta de investigación, asumiendo que si bien nuestra problemática está inserta en la práctica tradicional de teatro, comparte algunos objetivos del área de la performance. Al respecto, nos dedicaremos a establecer las tensiones que son relevantes para este trabajo: primero,

refiriéndonos al aspecto espectacular de la performance, vamos a estudiar el lugar liminal del espectador de la performance artística, tomando como ejemplo el análisis de la académica teatral Erika Fischer-Lichte sobre la performance *Lip of Thomas* de la artista Marina Abramović, haciendo hincapié en la reformulación conceptual que realiza la mencionada teórica al desplazar la noción de obra de arte por la de acontecimiento. En segundo lugar, usando la teoría del director y teórico de performance Richard Schechner, exploraremos en la performance como una práctica ritual que es efectiva para provocar transformaciones, y propondremos que el teatro contemporáneo se ha desligado de su capacidad de proponer transformaciones efectivas. Finalmente haremos una breve revisión del trabajo de la compañía teatral The Living Theatre, como caso en el que la búsqueda artística incorpora tanto la noción de acontecimiento como la de efectividad en sus metodologías y decisiones escénicas

En el capítulo II elaboraremos el concepto del error de esta investigación, procurando evaluar todas sus acepciones. Primero, estableceremos sus implicancias formales. Luego tomaremos el concepto de falla del dramaturgo y académico chileno Mauricio Barría para comprender qué hace un error (efecto de interrupción del *continuum* de la representación). Rescataremos los montajes *The real fiction* (Cuqui Jerez), *Ernesto* (Manuela Infante) y *Spectacular* (Forced Entertainment) como referentes escénicos que se sitúan en un terreno cercano al de nuestra investigación. Comentaremos nuestras expectativas

acerca de cómo funcionaría el error en el actor y consideraremos que el error responde a la categoría de elemento displacentero, concepto tomado del compositor nacional Luis Advis que nos proporciona un marco para intuir cómo nuestro error podrá ser aprehendido por el espectador. Finalmente, propondremos que el error implica una visión política que implica la adhesión a un proyecto fenomenológico, explicado en esta investigación a través de la figura del filósofo Maurice Merleau-Ponty, y que se traduce en la intención de resaltar la condición corporal de los espectadores y oponerse a la primacía de la emisión/extracción de sentido, relación que estudia el teórico literario Hans Ulrich Gumbrecht en el campo de las humanidades. Además, destacaremos que el afán de problematizar la distancia entre los artistas y espectadores para levantar un carácter relacional, concepto del teórico y crítico Nicolás Bourriaud, nos permite considerar que la necesidad a la que responde nuestra propuesta es inherente a las sociedades contemporáneas que han decidido mediar cualquier forma de contacto humano.

En el capítulo III analizaremos el proceso de puesta en escena en el que aplicamos el mecanismo del error. Explicaremos las decisiones metodológicas preliminares y durante el proceso de ensayo para construir el objeto escénico que pone a prueba la pregunta de investigación.

## **CAPÍTULO I. ALGUNAS NOCIONES DE LA PERFORMANCE: ACONTECIMIENTO Y EFECTIVIDAD**

Nuestra pregunta de investigación es de difícil tipificación dentro de la dirección teatral en su sentido canónico. Con el concepto del error y su aplicación práctica nos enfrentamos a cuestiones que tienen que ver con los límites de la representación en su sentido tradicional y el afán de configurar una relación más cercana entre el espectador y la obra. Teniendo en cuenta que en esta investigación nos interesa discutir la problemática de la relación distante entre obra y espectador dentro de la práctica que definimos como tradicional de teatro, pero a la vez en plena consciencia de que el dispositivo va a establecer tensiones al respecto si es que pretende generar algún tipo de respuesta del espectador, es pertinente entonces que este trabajo dialogue con estudios de la performance, aunque el proyecto no tiene la expectativa de generar una pieza de performance artística que no pueda ser definida como espectáculo teatral. Para este trabajo nos instalamos en un territorio que problematiza los medios del teatro con objetivos de la performance.

En primer lugar, no procuramos aquí hacer una monografía sobre qué es performance. Además, sería una tarea magnánima por la complejidad que presenta para ser analizada tanto en su campo teórico como práctico. Mauricio Barría, dramaturgo y académico de la Universidad de Chile, reconoce este

conflicto cuando dice que “se hace difícil imaginar que en relación a estos temas sea posible decir algo definitivo (...) cuando la índole propia del objeto-evento “performance” pareciera consistir en ser intersticial (liminal) o nómada, es decir, una categoría en permanente tránsito y desplazamiento” (Barría, 2014, p. 10).

Algunos dicen que es un término propio de las artes visuales, otros del teatro, o de las prácticas escénicas en general, de los deportes, de los negocios, del lenguaje, de las intervenciones en la vida cotidiana, también puede ser un tipo de metodología –estudiar ‘como’ performance–, etc. Ante esta proliferación, vamos a ser puntuales en este capítulo, abordando dos aspectos específicos del área de la performance que determinan cuestiones relevantes para nuestra problemática: la pregunta por el lugar del espectador en la performance artística como resultado del desplazamiento del concepto de obra de arte por la emergencia del acontecimiento (Fischer-Lichte); y la performance como ritual, que pretende la efectividad y la transformación (Schechner).



## **1.1 El espectador de la performance: ¿público de arte o persona de la vida cotidiana? De la obra de arte al acontecimiento**

Hace algunos años sucedió lo siguiente en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile: en una instancia que tenía carácter de evaluación académica, un artista visual presentó una obra que incluía gallinas vivas. La muestra fue en las dependencias de la Universidad y resultó que un grupo de alumnas de la carrera de Actuación, al ver esta obra, consideraron que era pertinente y necesario liberar a los animales y así lo hicieron. Cuando debieron emitir explicaciones, el argumento de las jóvenes no tenía tanto que ver con un discurso animalista, sino con el hecho de que el artista tenía que hacerse cargo de que, con la inclusión de gallinas vivas, estaba provocando una transgresión de los límites de su obra y, en este sentido, ellas creían perfectamente legítimo haber sido llamadas a intervenir en la obra.

Probablemente la utilización de animales fue la clave en este malentendido: la gallina no puede representar, no puede abandonar su existencia como tal y ser otro, por ende, no está sometida a la categoría de personaje que vive dentro de una fábula ficcional. En este contexto, el esfuerzo separador de la obra respecto al espectador se ve perjudicado, lo que sitúa a este último en el conflicto de optar cuál será su posición: la de público de arte, que implica contemplación, análisis y distancia, o la de persona de la vida

cotidiana, que involucra el contacto y posiblemente actuar desde la particularidad individual del sujeto<sup>2</sup>.

En el caso que hemos mencionado, el creador no estaba buscando una reacción de tipo participativa por parte de sus espectadores, no obstante, su obra sí incentivó a alguien a hacer algo con ella. La performance artística hace precisamente ese ejercicio que el artista citado no contempló: no hacer uso de los medios tradicionales de la representación (incluyendo la trama y caracterización) como formas necesarias para llevarse a cabo, prescindiendo así de los elementos dramáticos que crean la distancia óptica o el espacio de veda (Dubatti) entre la escena y el espectador. Por medio de mecanismos como la intervención de espacios públicos, el performer como sí mismo, la inmersión de la cotidianidad (animales, el espectador) en la obra, el riesgo físico del artista, entre muchos otros, la performance trabaja en la disolución de la barrera ficcional de la obra y, por el contrario, muchas veces pretende la indiferenciación entre arte y la vida. El teatro tradicional no aborda estas cuestiones como una preocupación principal, pero esto tiene un costo, que se manifiesta en la disposición del espectador al no poder reconocer ningún tipo de relación entre él y la obra que no pertenezca al terreno simbólico. Bertolt Brecht,

---

<sup>2</sup> Recordemos la muestra de Marco Evaristti en el año 2000 en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile, en la que instaló peces vivos al interior de licuadoras para ser –o no– accionadas por el público, gesto que generó una vasta polémica por las implicancias de esta provocación que exceden el terreno de la contemplación de la obra e ingresan al campo ético e individual de los participantes.

director y dramaturgo alemán y creador del Teatro Épico, hará la siguiente mención en su *Breviario de estética teatral*:

Observemos en una de estas salas [de teatro tradicional] el efecto producido por el espectáculo. Veremos que los espectadores permanecen casi inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajado por un gran debilitamiento. Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes (...). Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. Tienen los ojos fijos sobre la escena, como hechizados, expresión proveniente de la Edad Media, época de brujas y de clérigos. (...) Esta gente no solamente se aliena de toda actividad sino que parece materia pasiva. El raptó en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas, es tanto más profundo cuando mejor saben recitar los actores (Brecht, 1963, pp. 29-30).

En esta declaración, el alemán manifiesta un aspecto crucial del fundamento de su propuesta escénica, que se va a distanciar del modelo aristotélico en el que el espectador delega la responsabilidad de la acción y el pensamiento al personaje, proponiendo con su teatro el derecho del espectador de pensar por sí mismo. Brecht no habla de la acción estrictamente (como la performance), aunque sí está pensando en el espectador y en proponerles un dinamismo que, si bien reside en una dimensión intelectual, podrá tener implicancias directas en la forma en la que los sujetos se relacionan con la vida política. Si, para el director alemán, el teatro tradicional transforma a los espectadores en un grupo masificado y pasivo, queremos plantear aquí que el teatro contemporáneo que mantiene en sus prácticas los medios tradicionales de la representación, por extensión va a replicar este efecto en su público.

En su propuesta, Brecht afirmará que el teatro tradicional limita la posibilidad de que la gente pueda ejercer su espíritu científico por temor a que se extienda al ámbito de las relaciones humanas. Hoy no podemos dejar de atender a esta observación y considerar que tal vez estamos pasando por alto la responsabilidad que hacer teatro implica: promover un estado de alineamiento ante la obra es adherir a ese modelo respecto a las cuestiones sociales también.

Según lo anterior, es posible distinguir que la falta de determinación en la escisión de la obra y la vida que propone la performance artística es una forma política de comprender el arte, en la que esta se transforma en la práctica de un sistema social que considera al históricamente callado: el espectador. En el caso del ejemplo que citábamos, si en lugar de animales vivos hubiésemos tenido la más perfecta reproducción de una gallina en cautiverio, muy improbablemente un espectador hubiese desarrollado la necesidad de liberar a dicho animal. A diferencia de la performance, el teatro tradicional se esfuerza en mantener esa doble existencia, generando una distancia al separar lo propiamente escénico del orden cotidiano: “Cuando la gente “va al teatro” está reconociendo que el teatro ocurre en lugares y momentos especiales” (Schechner, 2000, p. 88) y, aunque estas prácticas varíen dependiendo de cada cultura, existe un protocolo que indica que en ese lugar y en este momento va a ocurrir el teatro, para finalmente terminar en un “aplauso o alguna manera formal de concluir la representación y borrar la realidad del espectáculo

sustituyéndola con la realidad de todos los días” (ibid.). Esto pareciera considerarse algún tipo de valor o esencia del teatro, sin embargo, la implicancia de inscribir al teatro en un espacio-tiempo con formalidades tan definidas es que garantiza que lo que ocurre allí y en ese momento no tiene una relación causal con la vida que rodea a la obra. Finalmente, el marco teatral tradicional va a permitir que los espectadores se liberen de cualquier responsabilidad u obligación respecto a lo que observa.

Erika Fischer-Lichte establece en su *Estética de lo performativo* los fundamentos de su propuesta, uno de los cuales radica precisamente en la pregunta por el lugar del espectador. Dirá que, en el teatro, el espectador observa lo que sucede en el escenario sin entrometerse, incluso en momentos de alta intensidad, “como cuando un personaje (Otelo) se dispone a matar a otro (Desdémona), pues es plenamente consciente de que el asesinato es sólo fingido y de que la actriz que interpreta a Desdémona al final aparecerá ante el telón y junto al actor que encarna a Otelo, hará la consabida reverencia” (Fischer-Lichte, 2011, p. 25). Distinto es el caso de como funcionan las relaciones en la vida cotidiana, donde “es común intervenir inmediatamente cuando alguien amenaza con herirse a sí mismo o herir a otro, incluso aunque con ello uno ponga en peligro su integridad física, y hasta su vida o la de otros” (ibid.).

La performance artística plantea la problematización de la forma de comportamiento del sujeto que la ve. Como en las prácticas tradicionales del

teatro la norma y los modos de actuar están claros, sería ilógico intervenir en una acción que sabidamente está ocurriendo fuera del orden de la cotidianidad, con lo que se asume que la ficcionalidad está entendida y es respetada por todos los asistentes. Sin embargo, ante la performance artística no sabemos cuál es el límite entre lo que el artista está representando y lo que le ocurre verdaderamente, por lo tanto, el espectador va a entrar en un conflicto respecto al modo de configurarse como tal: “En la performance cabe la pregunta de cual de las normas debe regir. Si una artista (como el caso de Abramović) se hiere a si misma, ¿el espectador debe impedirlo? ¿No corre el riesgo de arruinar su obra?” (Fischer-Lichte, 2011, p. 33).

Ahondemos más en este ejemplo de Marina Abramović, artista de performance que comenzó su carrera en los años 70's. En 1975 presenta *Lips of Thomas* y, a continuación, resumiremos el relato que realiza Fischer-Lichte de esta performance:

Primero que todo, la artista se despojó de toda su ropa. Luego se dirigió a la pared y clavó una fotografía de un hombre que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Comió un tarro de miel cucharada a cucharada y bebió una botella de vino completa. Luego rompió la copa en la que bebía, y su mano comenzó a sangrar. Ella se levantó y, de frente a los espectadores, se rasgó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. Posteriormente se arrodilló de espaldas al público y con un látigo se azotó la espalda. A continuación se tendió en una cruz hecha con bloques de

hielo. Su sangre brotaba de las heridas de su vientre por el calor que emitía un radiador desde el techo. Abramović se mantenía tendida y, según la apreciación de Fischer-Lichte, estaba dispuesta a quedarse allí hasta que el hielo se derritiera. Luego de 30 minutos, algunos espectadores tomaron a la artista, la recogieron y dieron fin a la performance.

Muchas preguntas surgen a raíz de esta descripción: ¿Cómo es posible catalogar esta acción? ¿Los espectadores arruinaron la obra, la completaron, mataron la representación o fueron parte de ella? ¿Estaba representando algo la artista en lo absoluto? Claramente se provoca ante la performance una crisis en el espectador sobre qué rol cumplir. Si “en el pasado se hablaba del potencial transformador del arte (...) se solía partir de una concepción del arte en la que al artista lo poseía la inspiración o en la que el receptor vivía una experiencia interior” (Fischer-Lichte, 2011, p. 26). Pero la performance de Abramović, al presentar rasgos tanto de ritual como de espectáculo, “escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales” (op. Cit., p. 32) y por ende se produce una experiencia límite y cabe preguntarse ¿qué es lo que permite que la acción escénica de la artista promueva esta confusión?

Según nuestro planteamiento, podríamos atribuir este estado fronterizo a la ausencia de los marcos que establecen la distancia clara entre espectáculo (ficción) y espectadores (no ficción), que son propios del teatro. En primer lugar, la trama, para que posea el efecto de separación entre el espectador y la escena, debe ser comprendida e interpretada intelectualmente. La performance,

para Fischer-Lichte, manifiesta resistencia a ser aprehendida según la estética hermenéutica, es decir, apelando a la comprensión de la obra de arte. Sobre la performance de Abramović, Fischer-Lichte dirá que “en este caso se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance” (Fischer-Lichte, 2011, p. 32), donde las interpretaciones posibles, las asociaciones simbólicas o las referencias quedan en segundo plano respecto al acontecimiento de la performance. La realidad que nos propone la performance no puede ser solamente interpretada, sino que es principalmente experimentada. Si en el teatro la obra es un objeto lejano que es aprehendido, interpretado o consumido por un sujeto, la performance reevalúa esta correlación: “la performance redefine la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado y entre espectador y actor” (op. Cit., p. 34).

Por otra parte, el personaje no existe en su sentido tradicional, porque en este caso la artista no ejecuta una obra que existe fuera de ella ni reproduce acciones que le pertenecen a otro. Para Fischer-Lichte “el significado de sus acciones no era el de un personaje que se hiere a sí mismo, sino que, al realizarlas, Abramović se hirió de verdad” (2011, p. 24), y sus lesiones fueron tan extremas que el público decidió poner fin al sufrimiento que asumen que ella experimentaba (aunque, según la teórica, la artista no manifestó ninguna muestra de dolor o indisposición). Fischer-Lichte cree que si la artista hubiese



hecho lo mismo en cualquier lugar público, el espectador no habría demorado tanto tiempo en intervenir:

Pero en este caso, ¿exigía el respeto a la artista que se la dejara llevar a cabo lo que parecían ser su plan y su intención artísticos? (...) Y por otro lado, ¿era compatible con criterios humanitarios y con la compasión humana contemplar tranquilamente cómo la artista se infligía lesiones? (Fischer-Lichte, 2011, p. 25)

Postulamos, entonces, que prescindir de los medios tradicionales de la representación es un recurso propio de la performance artística, en la que la artista no interpreta un personaje ni remite con sus acciones a una fábula específica. Podríamos pensar que los actores que interpretan personajes en el teatro también ejecutan acciones en vivo, ¿por qué no provocan conflicto en quien las ve? Porque en el teatro, el cuerpo de los actores no se compromete fuera del marco de la ficción. En el caso de Abramović, su cuerpo se pone en evidencia como el límite de la representación: la sangre saliendo de su cuerpo no es una referencia, no puede serlo, y la transformación física es permanente y no desaparece con el aplauso final del público.

Esta experiencia, que carece de una fábula que se aprehende lógicamente, y de un personaje ocultando al ejecutante de las acciones, ya no constituye una obra de arte para contemplar, no responde al formato del museo, sino que implica que un espectador puede reconocer una agencia efectiva en las decisiones que toma o que no toma respecto a los sucesos en los que está

envuelto. Según Fischer-Lichte, el giro performativo<sup>3</sup> tiene un aspecto crucial: “la transformación de la obra de arte en acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011, p. 46). En términos técnicos, la teórica reemplaza el concepto de obra de arte por el de realización escénica, dígase una situación “que acontece *entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente” (Fischer-Lichte, 2011, p. 66), teniendo como premisa principal que “es más importante la emergencia de lo que ocurre que lo que ocurre” (op. Cit., p. 74).

Como introducíamos en este capítulo, Mauricio Barría va a atribuirle a la performance un carácter liminal que dificulta su categorización estricta. Sin embargo, la liminalidad que propone también se refiere “a la vasta zona del juego social en la que la comunidad entera ingresaría” (Barría, 2014, p. 14). Barría remite con esta idea al planteamiento de Victor Turner en su estudio sobre los ritos de iniciación de las sociedades indígenas que, según el antropólogo, van a instaurar un nuevo estado de los seres humanos, un estado interestructural. En estas sociedades, explicará, no se permite “la existencia de seres que a la vez no sean ni niños, ni hombres, es decir, justamente aquello que son los novicios en los ritos de iniciación masculinos” (Turner, 1999, p. 106) y que se catalogan como un “<<ser transicional>> que estructuralmente resulta indefinible” (ibid.). Estas personas liminares, según Turner, tienen un doble carácter:

---

<sup>3</sup> Fenómeno que se experimenta a partir de la década de los sesenta y que “posicionó la necesidad de escenificar las artes y diversos fenómenos culturales en su llevarse a cabo” (Grumann). Material citado disponible en la web <http://andresgrumann.jimdo.com/areas-de-investigación/performance-y-performatividad/> [fecha de consulta: 01/07/2015].

Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, *todavía* no están clasificados (...), no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro. Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales (Turner, pp. 196, 197).

Es en este sentido en el que Barría dirá que “la performance como práctica artística consiste en *la producción de liminalidad*, valga decir, su efecto consiste en producir situaciones umbrales o liminales” (Barría, 2014, p. 13), porque produce un estado equivalente al de estos iniciados, donde las normas imperantes no aplican, donde los roles culturales están puesto en cuestión porque no se corresponden por entero ni a un lado ni al otro. El espectador de la performance es este ser interestructural que propone Turner, atrapado entre dos estructuras fijas pero frente a una performance que lo empuja a optar recurriendo a sus posturas individuales respecto a lo que observa.

La importancia de estas nuevas categorías que introduce Erika Fischer-Lichte a la teoría escénica es muy considerable, porque logra aunar muchas dimensiones de lo escénico que parecen estar disgregadas a lo largo de la historia: su capacidad de plantear acciones que involucran al espectador, la relación íntima del artista con su obra, el arte como producto de consumo, lo irrepetible del aquí y del ahora de la obra, la política de las formas escénicas. Cuando la obra pierde la distancia que separa a la representación del espectador, éste último deja de ser la masa crédula y hechizada que describe Brecht, porque se enfrenta a un tipo de comunicación que no es unilateral, sino que es recíproca y debe configurarse en un acontecimiento conjunto y ya no

ante una obra que le es lejana y ajena. Según el desplazamiento conceptual de Fischer-Lichte, la obra ya no se ve, sino que se experimenta en un suceso vivo. Este formato reevalúa la posibilidad de significar como empresa exclusiva de la escena, la dinámica del consumo de una obra de arte por otros sujetos y la obra entendida como fuera de la vida social, para proponer, en cambio, la emergencia del acontecimiento: la constatación de la experiencia artística como tal, como un evento, en el que los participantes son todos los presentes, la acción no es patrimonio del artista, las decisiones que se toman están imbricadas con las posturas políticas, sociales y éticas del individuo, y este tiene algún grado de agencia en el suceso. Este carácter es una primera cuestión relevante que determina un objetivo en esta investigación: a diferencia del enfoque que tendría la práctica tradicional de teatro, esperamos constituir un objeto artístico que, sin pretender ser una performance artística, pueda establecer la relación entre los participantes como lo más relevante. Respecto a este análisis, proponemos para nuestro trabajo la incorporación de la noción de acontecimiento que plantea la reevaluación de las conductas hegemónicas tanto de la escena como del espectador, y con ello considerar nuestra obra como facilitadora de espacios para un posible cuestionamiento del espectador respecto de su lugar y su capacidad de acción en el teatro, que es donde el error pretende introducirse.

## 1.2 La efectividad perdida del ritual

Un acontecimiento escénico como el que propone la performance no necesariamente plantea los mismos objetivos que el teatro, al menos en lo que concierne a la práctica tradicional del mismo. Sin embargo, para las prácticas teatrales contemporáneas existe cierta indeterminación respecto a los límites entre el teatro y la performance. Richard Schechner, director y teórico de performance, afirma que “la ambigüedad del teatro desde 1969 en cuanto a si algo está “pasando realmente” o no, es consecuencia del borroneo de fronteras entre las categorías de la performance” (Schechner, 2000, p. 92). A raíz de esto surgen preguntas como ¿debiese ser el teatro el lugar donde pasan cosas reales? ¿Se puede trabajar desde la presencia doble del teatro –“*performance-aquí-y-ahora-de-hechos-ocurridos-allá-y-entonces*” (op. Cit., p. 88)– y a la vez implicar al espectador de alguna manera efectiva? ¿Terminará el teatro tradicional por alejar definitivamente a los espectadores? ¿O lo contrario? ¿Un teatro que toma recursos de la performance sigue llamándose teatro? ¿Cuál es el límite? ¿Nos enfrentamos a una realidad más profunda si suceden cosas de verdad en la escena? ¿Es posible para el teatro proponer transformaciones que trasciendan la obra?

Una de las cosas que se propone Schechner en su libro *Performance: teoría y prácticas interculturales* es resumir el proceso a través del cual “el teatro nace del ritual y, a la inversa, el ritual se desarrolla a partir del teatro”

(Schechner, 2000, p. 28), enfatizando la doble dirección de este paso y situando la performance en medio de esta oscilación que llama la trenza eficacia/entretenimiento. Como ya se anuncia, dos hebras componen éste entramado y el teórico las expone en el siguiente cuadro:

EFICACIA	←→	ENTRETENIMIENTO
<i>Ritual</i>		<i>Teatro</i>
resultados		diversión
relación con otro ausente		sólo para los presentes
tiempo simbólico		énfasis en el ahora
actor poseído, en trance		actor/actriz que sabe lo que hace
el público participa		el público mira
el público cree		el público aprecia
no se invita a la crítica		prospera la crítica
creatividad colectiva		creatividad individual

(Schechner, 2000, p. 36)

Todo el continuum del binario eficacia/ritual – entretenimiento/teatro, es lo que Schechner llama performance. La performance, para el autor, es “una situación activa, un proceso continuo y turbulento de transformación” (op. Cit., p. 59 ). Este proceso va a incluir un vasto espectro de situaciones escénicas que pueden ser incluso contradictorias: “La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener, de obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y

celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse (...)” (Schechner, 2000, p. 59). Pareciera que la performance es todo, sin embargo, el teórico revela que cada tipo de producción va a poner su énfasis o en la eficacia o en el entretenimiento, pudiendo convivir ambas pero siempre con uno de los aspectos de forma más relevante que el otro, según cada momento histórico y las circunstancias en la que está inscrita la obra.

Con ejemplos de performances de comunidades de Papúa Nueva Guinea (Oceanía), Schechner explica cómo funciona la oscilación que él describe. Lo que pretendemos hacer aquí es tomar dos de sus ejemplos para entender a qué se refiere con la eficiencia y con el entretenimiento, proponiendo la idea de que gran parte de las prácticas teatrales (tradicionales y contemporáneas) se alejan abruptamente del ámbito del ritual en esta trenza.

Una de las performances que describe Schechner es la matanza del cerdo en Kurumugl. El autor relata con detalle los aspectos de este ritual en el que él mismo estuvo participando y lo describe como un combate ritual entre dos grupos, que tiene como premisa principal que los anfitriones (en este caso los habitantes de Kurumugl) deben a los huéspedes carne de cerdo. Ambos pueblos son tradicionalmente enemigos, apunta Schechner: los visitantes no venían como amigos a una fiesta, sino como invasores reclamando lo suyo.

Según el testimonio del autor, el ritual ocurre través de una adaptación de las técnicas de combate en una danza guerrera: “los grupos de guerreros atacan de ambos lados, listos a arrojar lanzas pero, en el último segundo, en

vez de lanzar armas, empiezan un movimiento de danza que consiste en patear desde la rodilla” (Schechner, 2000, p. 32). El objetivo del grupo invasor es penetrar en el centro del campo donde estaba la carne, y el de los anfitriones es resguardarla. Cuando finalmente los invasores llegan al centro, se mezclan con los anfitriones, bailan todos juntos, se emiten algunos discursos y luego se distribuye la carne entre los presentes. Sin embargo, es requisito que la carne otorgada siempre deba exceder la deuda original. Con este balance incompleto, se asegura un futuro ritual en el que los invasores tendrán que restituir el pago siendo ellos los anfitriones en la próxima oportunidad. Si se lograra el equilibrio, dice el autor, éste amenazaría la existencia de las obligaciones entre los grupos y el “sistema socio-económico-estético-ritual” (op. Cit., p. 23) se vería amenazado. Esta terminología tan compleja responde a la vasta extensión de los efectos del ritual que, aunque es una puesta en escena, no es un fenómeno independiente de la vida. En este ritual se produce una amalgama de mecanismos escénicos y sociales que no se eliminan mutuamente. En este enfrentamiento, “en lugar de un pelotón de ataque había bailarines; en vez de víctimas humanas, carne de cerdo. Y en vez de un resultado incierto, todo el mundo sabía lo que iba a pasar” (op. Cit., p. 31). Se trata de conflicto ritualizado que a la vez es efectivo para un objetivo concreto: evitar la guerra.

La tesis de Schechner es que la performance transforma, algo ocurre en ella. En este caso, “la ceremonia de restitución involucra un intercambio de papeles en el cual los acreedores se vuelven deudores y los deudores



acreedores” (Schechner, 2000, p. 34). En este sentido dirá el teórico que “la performance de Kurumugl hace ocurrir lo que celebra” (ibid.). La performance es una representación que a la vez simbolizó e hizo efectivo el cambio de status, explica Schechner: “La danza y el dar y recibir la carne hizo algo más que simbolizar el cambio de relación entre anfitriones e invasores: constituyó el cambio mismo” (Schechner, 2000, p. 33). Esto es la eficacia: la transformación verdadera de un estado a otro diferente a través de la performance.

Sin embargo, un ritual puede ser sacado de contexto y ser representado como teatro. Schechner cuenta el ejemplo del baile de “los hombres de barro” que se realiza en Makehuku (un pueblo situado a 112 kilómetros al este de Kurumugl). Este baile se realiza como entretenimiento para los turistas tres veces por semana. Pero, como descifra Schechner, no siempre fue así:

En un principio, la gente del pueblo actuaba sólo cuando se sentía amenazada por algún ataque. Antes del amanecer, los hombres iban a un riachuelo local, se embadurnaban el cuerpo con barro blanco (el color de la muerte) y construían máscaras grotescas de marcos de madera cubiertos de barro y vegetación. Saliendo del arroyo al amanecer, poseídos por los espíritus de los muertos, los bailarines se movían en cuclillas, con paso lento, amenazante y misterioso. Algunas veces iban a los pueblos de sus enemigos y los asustaban, impidiendo así el ataque. (Schechner, 2000, p. 42)

Originalmente la danza se hacía cuando el pueblo debía defenderse, necesidad que, como explica Schechner, en el contexto de la paz que impusieron las autoridades coloniales australianas no era muy frecuente. Todo cambió a mediados de los años sesenta cuando un fotógrafo de la revista *National Geographic* pagó para que hicieran una danza para él: “Las fotos

adquirieron fama en todo el mundo. En poco tiempo, los turistas pedían ver la performance de los hombres de barro” (op. Cit., p. 43). De esta forma el pueblo de Makehuku adaptó su ritual para su espectacularización según las normas occidentales y se fracturó la relación de la danza con los muertos. Schechner observa que la performance se hace a la hora que llegan los turistas –al mediodía, no antes del amanecer como exigía el sentido original del ritual– y que el baile, que inicialmente duraba diez minutos y era muy breve para los turistas, se alargó con una muestra de puntería de arco y flecha, una sesión de fotografías y un mercado. El autor dirá que con estas modificaciones pasaron a llevar los procesos que garantizaban la eficacia de la performance y “hoy en día, el pueblo de Makehuku ya no sabe más qué es su propia danza. Ya no asusta a los enemigos ni a nadie. Al contrario, los hombres de barro se han convertido en diversión para turistas. (...) El tejido socio-ritual de Makehuku se ha hecho tiras” (Schechner, 2000, p. 43). Este es el otro extremo de la trenza: teatro, puro entretenimiento<sup>4</sup>. Si en el caso de la matanza del cerdo en Kurumugl no existe una historia que comprender, sino que un acontecimiento que experimentar y, por otro lado, no existe la relación actor-espectador, sino que los anfitriones y los asistentes son participantes, en el caso del baile de los

---

<sup>4</sup> Es necesario decir que Schechner se esfuerza en no demonizar el aspecto del entretenimiento. De hecho, va a destacar que en el caso de Kurumugl, ritual eficaz por excelencia, también ocurrió el proceso en la dirección inversa, es decir, la gente comenzó a intercambiar cerdos y otras cosas para poder bailar. Se manifiesta aquí un placer por la diversión como tal y el disfrute del ritual por sí mismo, más allá de la transformación que provoca. Schechner afirmará que “el entretenimiento y el ritual están entretreídos; ninguno es el “original” del otro” (2000, p. 73).

hombres de barro el público se distancia de los actores y estos últimos proporcionan un espectáculo para el deleite de los extranjeros:

El entretenimiento/teatro surge del ritual, de un complejo que consiste en un público separado de los actores, el desarrollo de actores profesionales y las necesidades económicas que imponen una situación en la que las performances se hacen más para agradar al público que según un código o dogma fijo (Schechner, 2000, p. 54).

Aunque ambas partes de la trenza (eficacia y entretenimiento) pueden convivir juntas, por lo general una va a predominar sobre la otra. Si el teatro occidental subraya la representación de ficciones y la caracterización, es evidente que la trenza se desplaza abruptamente hacia el lugar del entretenimiento, privilegiando la diversión por sobre los resultados, con la presencia de un público que mira y no se compromete con el evento artístico. ¿Es posible, en nuestro contexto actual, trasladar las prácticas escénicas al lado eficaz de la trenza?

Existe un movimiento que comenzó en los sesenta, con su clímax en los setenta y ochenta, protagonizado por artistas de performance que crearon los “actuales”, descritos por Schechner como “rituales caseros donde se buscaban cambios como los ocurridos en Kurumugl” (2000, p. 34). Sin embargo, continúa, hay una contradicción importante que quebranta estos intentos:

En Kurumugl pudo reunirse suficiente gente y riqueza real en un solo lugar como para que lo que se hizo mediante la performance tuviera un definido poder económico, político y social. En las sociedades occidentales contemporáneas o sólo puede mostrarse una charada de poder en las representaciones teatrales o los

cambios reales representados por los artistas afectan a muy poca gente. (Schechner, 2000, p. 34)

Con esta observación se instala una cuestión fundamental. Pareciera ser que la pregunta de si en el teatro deben pasar cosas efectivas o no, no es tanto un asunto de voluntad como de posibilidad y del alcance del medio teatral en el resto de los ámbitos de la cultura. Si alguna vez se pretende que el teatro tenga, como el ritual, implicancias entrelazadas con la vida social, este anhelo se enmarcaría en un proyecto teatral más amplio en el que teatro y sociedad se logren entender imbricadamente. Sin embargo, aunque el teatro actual aparentemente no posea el poder material para proponer cambios efectivos del orden social y político, tampoco hay que menospreciar su capacidad. Así como la danza de la matanza del cerdo y el hecho de dar y recibir carne hacen más que simbolizar la transformación de deudores a anfitriones y viceversa, sino que constituyen el cambio mismo, todos los sucesos teatrales podrían dejar de ser entendidos como el lugar de la mera representación simbólica y concebirlos como el lugar donde se practica lo que se propone. Pensando la práctica artística de este modo, el panorama cambia. En lo que concierne a esta investigación, no queremos proponer una obra en la que reflexionamos sobre una sociedad en la que sus individuos no se relacionan, sino que queremos poner en práctica la conformación de un grupo que se ve investido en un problema conjunto y experimentar qué sucede con los individuos en ese contexto, aunque podamos vislumbrar de antemano que este problema no

podrá tener las implicancias en el resto de la cultura como en el caso de la matanza de cerdos en Kurumugl.

En cualquier caso, si es que existe algún grado de pretensión de proponer una escena teatral transformadora en términos efectivos, hay que tener en cuenta que no podremos equilibrar la oscilación de la trenza si mantenemos el mundo simbólico separado del efecto: una fábula que remite a hechos que en realidad no pasan aquí (entre artistas y espectadores), sino que suceden en otros que son, además, inaccesibles, fuera del orden de la vida social (los personajes). Incluso Schechner va a decir que es evidente que “el teatro de obras para el proscenio, en escenarios fijos, para un público determinado y fijo que relata historias como si les estuvieran ocurriendo a otros —está acabado” (Schechner, 2000, p. 63), y esto se debe a que no satisface las necesidades de mucha gente, “necesidades tan antiguas como el teatro mismo, que combinan ritual y entretenimiento” (op. Cit., pp. 63-64), que tienen que ver con poder atribuir a la experiencia escénica algún acto efectivo y poder reconocerse como individuo en colectivo (a diferencia de una masa homogénea). Lo que se produce, en ese caso, es que “cuando los artistas, o sus públicos, reconocen que esos “rituales” escenificados son en su mayor parte actividades simbólicas (...) los invade una sensación de impotencia. Los llamados “sucesos reales” se revelan como metáforas” (op. Cit., p. 34). Los teatros que mantienen el marco tradicional que separa a la fábula y a los actores de sus espectadores, no plantean un problema que sea común para

ambos, ni le permiten a los segundos la capacidad de emerger como un grupo de individualidades.

El desplazamiento del ritual al teatro, que es el movimiento que estamos experimentando en nuestro contexto actual, “ocurre cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia el espectáculo, que paga la entrada, que evalúa lo que va a ver antes de verlo, mientras lo ve y después” (Schechner, 2000, p. 59). En cambio, el movimiento del teatro al ritual “ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes” (ibid.). Este es el efecto que en última instancia queremos rescatar y que proponemos como objetivo en la práctica. Como nos estamos situando, para comenzar, desde la perspectiva de un teatro que mantiene prácticas tradicionales de la representación, que corresponden a los mecanismos del entretenimiento, la posición y la expectativa de nuestro trabajo será problematizar los cánones tradicionales (trama y caracterización) para levantar un momento teatral en donde los miembros (actores y espectadores) se conviertan en un grupo de participantes del acontecimiento conjunto a través de la elaboración de un producto escénico que permita que los espectadores estén inmersos –no solo observantes– en el problema que propone la obra través del mecanismo del error.

Ya hemos establecido dos elementos propios de la performance que ayudan a demarcar el terreno que queremos explorar dentro de la práctica

tradicional del teatro. Este tipo de problemáticas que hemos expuesto –junto con otras– aparecen en un punto muy específico de la historia del teatro occidental, precisamente en el cambio del siglo XIX al siglo XX. Este es el momento en el que José Antonio Sánchez, investigador y docente teatral, identifica que se produce la crisis de la representación en el teatro, que emergería en un contexto en el que el proyecto realista era imperante hasta que apareció el problema de la inverosimilitud: “a principios del siglo XX, el teatro realista hubo de enfrentarse al problema de la incoherencia entre los medios y el objeto de representación” (Sánchez, 2007, p. 95), situación que se pondría de manifiesto con la aparición del cine. El cine puede reproducir una realidad de manera más fácil, rápida, directa, verosímil y es mucho más susceptible a la reproducción que el teatro. Ante esta amenaza, la de la reproducción ilimitada del modo de representación que le era propio al realismo, el teatro se vio obligado a “buscar respuestas satisfactorias a la necesidad de redefinirse como arte” (op. Cit., p. 96). Para Sánchez, es aquí donde surge la necesidad del encuentro con lo real, en contraposición al teatro que utiliza medios que representan lo real. Esta va a considerarse una búsqueda permanente para los creadores del siglo XX y que adoptará diversas formas.

Uno de los representantes escénicos más importantes en esta pesquisa es la compañía teatral The Living Theatre, fundada por Julian Beck y Judith Malina en 1946. Por su gran trayectoria (setenta y cinco obras y más de cinco mil representaciones) y su carácter contestatario ante los cánones del arte y de

la política, la compañía es considerada “el grupo más radical, independiente y experimental de la historia del teatro americano” (Tytell, 1999, p. 7). Queremos revisar brevemente el trabajo del Living Theatre porque consideramos que es un buen referente para evaluar cómo los objetivos de la performance que hemos descrito anteriormente, la noción de acontecimiento y la efectividad, se ponen al servicio de práctica propiamente teatral.

En primer lugar, hay que mencionar que el Living Theatre Las hegemonías que intentaban combatir son tanto del orden social (el capitalismo), como artísticas (los medios tradicionales del teatro), por lo tanto, la compañía va a apostar en todo su trabajo por la unión entre el arte y la vida. Julian Beck dijo:

No elijo trabajar en el teatro sino en el mundo. El Living Theatre se ha convertido en mi vida que vive el teatro. Nos devoramos mutuamente. No puedo distinguirlos. Judith y yo nos fundimos en él. Otros con nosotros. (...) Hay actores que son mis ojos y técnicos que son nuestras alas (Beck, 1974, p.19).

Esta postura de imbricación entre el artista y la persona es principalmente política: el grupo no entiende su trabajo fuera de su posición en sociedad. Eran “pacifistas y anarquistas, desconfiaban del sistema y de la violencia que generaba, tanto en los desastres internacionales de la guerra como en la vida cotidiana” (Tytell, 1999, p. 7) y esa actitud es el alma de su creación teatral.

Como para la compañía no es suficiente el mundo de la experiencia simbólica que proporciona el teatro respecto al cual se rebelan, el Living



Theatre parte entonces buscando “la efectividad de la vivencia representada y la introducción de acciones reales, que provocaban el disgusto o incluso el pánico de los espectadores” (Sánchez, 2007, p. 112). Primero, llevando las estrategias de escenificación al extremo de lo real, como por ejemplo en el proceso de montaje de *La prisión* (1963), obra en la que:

Malina decidió que (...) los actores no podían sustituir aquella experiencia sin haber pasado por ella (...), durante todo el período de ensayos, los integrantes del grupo aceptaron voluntariamente regirse por el reglamento contenido en *El manual de los marines*, incluidos los castigos físicos y las humillaciones a cargo de quienes en cada momento desempeñaban la función de guardianes (Sánchez, 2007, p. 113).

De lo que se trataba este procedimiento era de vivir en carne propia la opresión, procurando que sus metodologías de trabajo sean efectivas para permear a la escena de acciones y emociones no simbólicas “con el fin de poder hacerla llegar *realmente*, orgánicamente, al espectador” (ibid.).

Luego iniciaron una línea de trabajo que eliminaba la ficcionalidad de la actuación con la intención de distanciarse de cualquier gesto realista. Al respecto, Beck proclamará lo siguiente:

Nosotros, los actores, no vamos a seguir poniéndonos paños malvas turcos indios para seducirte el perfumado palacio de seguridad. Declaramos la independencia del actor. Libertad de la degradación para el obrero-actor. Fuera de las fantasiosas prisiones de los burdeles. A las calles. Al mundo (Beck, 1974, p.59).

Al abandonar la referencia, la doble existencia propia de la representación, “se apostaba por la credibilidad de la realidad más inmediata: la

realidad del actor” (Sánchez, 2007, p. 109). Este aspecto le costó a la compañía cierta desacreditación en su tiempo. Beck admitirá en el año 1974 que:

Actuar en el Living Theatre ha sido algo menospreciado durante muchos años, en especial por otros actores. Judith y yo hemos trabajado para construir una compañía sin las maneras, las voces, la buena declamación, la coloración protectora de los actores que imitan el mundo de la Casa Blanca y representan las insignificancias y el sufrimiento de la burguesía (Beck, 1974, p.22).

Posicionar al actor como protagonista de la acción, necesariamente va a establecer una relación de carácter horizontal con los espectadores, gesto que se condice con la intención de la compañía que es erradicar el arte como un instrumento de dominación de clases e instalarlo como un mecanismo de transformación social. Valga decir, esta estrategia se enmarca dentro de un proyecto teatral que aboga por la efectividad de sus dispositivos para movilizar socialmente a los espectadores. Su propuesta pretende utilizar el teatro para proponer otras formas de organización ciudadana, comunidades cooperativas en contra de la jerarquía del poder. Construyeron así una nueva concepción de la actuación en la que ponen en evidencia la persona, el ser real del actor que está en escena ejecutando acciones y a la vez como persona social y política. Este mecanismo “se convirtió en los años sesenta en emblema de un nuevo criterio de verdad” (Sánchez, 2007, p. 109). Para Sánchez, Beck y Malina van a figurar entre los primeros creadores escénicos en “descubrir ese nuevo principio de realidad y entre quienes con más radicalidad lo pusieron en práctica” (ibid.).

Hemos destacado estrategias metodológicas y decisiones escénicas de la compañía, pero para el Living Theatre y su proyecto, el papel del público iba a tomar una importancia gravitante tarde o temprano, permitiendo la entrada y la participación de los espectadores en sus espectáculos, procedimiento que toma formas radicales como es el caso de su Teatro Libre en Milán en el año 1966, donde lo único que planteaban era una situación improvisada sin reglas y toda participación del público está permitida, no hay guión y cada cual puede hacer lo que quiera, “sin reglas, sin fin. Acaba cuando todos se han ido, cuando todos sienten que ha terminado” (Beck, 1974, p. 98). Se elimina así la propiedad privada de los personajes y de la acción, y se busca un espectador implicado que, como diría Julian Beck, no se limita a ver a los héroes y heroínas actuando y dejan de ser esclavos de las imágenes que desfilan ante ellos. La búsqueda de lo real del Living Theatre finalmente termina siendo la búsqueda de un acontecimiento teatral en el que la experiencia y la relación directa de los espectadores con la obra, con los artistas, y con el mundo se levanta como lo fundamental, todo esto buscando la eficacia en las transformaciones sociales que se proponen.

Probablemente sea tiempo de asumir que el formato del modelo tradicional, que aún sobrevive en nuestras prácticas contemporáneas, implica un orden político en el que los artistas poseen el patrimonio de la obra, el dominio, la información, el contenido, la voz y la acción, y en el que el espectador queda despojado de todo aquello y solo recibe y acepta. La práctica

teatral debe volver a ser tomada seriamente como una posición políticamente activa en la sociedad, y no hablamos aquí solamente de contenido, sino de la forma. La propuesta de esta investigación es plantear un suceso teatral que haga fracasar los medios tradicionales para explorar en un terreno en el que el espectador se pueda ver comprometido directamente con el fenómeno que lo envuelve al no tener la certeza del trazo separador entre la obra y su propia experiencia cotidiana. Pretendemos, entonces, la constitución de un objeto artístico que tenga carácter de acontecimiento, en cuanto funcione como una situación que ocurre entre actores y espectadores –ya no a los personajes sobre el escenario–, y buscamos que nuestro mecanismo sea efectivo para transformar a un espectador históricamente alienado en uno donde sus reacciones –y tal vez acciones– particulares sean parte fundamental del suceso escénico.

## **CAPITULO II. EL ERROR**

Si pensamos en un error en los distintos ámbitos de la vida, fácilmente asumimos que posee un carácter perjudicial porque, de alguna forma, desmedra la posibilidad de obtener un resultado óptimo. En el caso de las prácticas del teatro tradicional, este resultado excelso tiene que ver con la efectividad que los medios de la representación puedan alcanzar. Como para esta investigación hemos destacado la trama y los personajes como elementos fundamentales de esta práctica (ambos conceptos que se entienden aquí como heredados del sistema aristotélico y encargados de mantener la distancia entre la escena y los espectadores), es evidente entonces que, para problematizar dicha distancia, dificultemos los medios mencionados. El error que estamos trabajando aquí es la contraparte, la obstaculización de la eficiencia de los medios tradicionales del teatro de nuestra cultura, materializados en las nociones de trama y caracterización.

Expondremos a continuación las diferentes implicancias (tanto teóricas, artísticas y políticas) que plantea nuestro error y que, en su totalidad, logran definir este objeto.

## 2.1 Forma

En abril de 2013 la compañía emergente Teatro en Paralelo estrenó en la sala La vitrina –Santiago de Chile– la obra *Juego de inocentes*, escrita y dirigida por Nicolás Russi. La puesta en escena trata de una mujer que se va a suicidar en un andén de trenes, donde un carabinero acude y logra salvarla. La compañía plantea una mirada hacia el mundo del subconsciente de los personajes, apuesta que se reafirma con una propuesta escénica que prescinde de escenografía y utilería, haciendo uso de la iluminación para conformar estos espacios mentales.

Esto fue lo que ocurrió un día durante la función: La obra se inicia con un monólogo de la mujer en oscuridad completa. Aproximadamente a medio camino del transcurso de la escena, una luz debiese prenderse e iluminar a la actriz, pero esto no sucedió. La actriz, María José Salinas, continuó diciendo sus textos en completa oscuridad, obligándose a seguir hasta que la situación se hiciera insostenible, sin saber cuándo o cómo ese límite se manifestaría. Finalizó la escena de la mujer que daba paso a un nuevo monólogo, el del carabinero. El actor, Carlos Ocayo, comenzó a llevar a cabo su interpretación al igual que su compañera, es decir, pretendiendo ignorar la ausencia de la luz. Sin embargo, la sala tampoco permitía la oscuridad total: existían algunas fugas de luminosidad desde el exterior. Este efecto inspiró al actor a utilizar su cuerpo de nuevas maneras para formar algunas sombras que podrían, según él,

ayudar a que el espectador entendiera algo. Los actores no tenían ninguna noción de lo que sucedía, solo tenían la impresión de que el problema era grave. Luego de dos escenas completas en oscuridad, el director, Nicolás, se dirigió directamente a los espectadores allí presentes: pidió disculpas, explicó que la obra estaba sufriendo problemas técnicos y solicitó que por favor se mantuvieran en sus lugares y fueran pacientes. Ellos (él y las personas que cumplían la labor de técnicos operativos) iban a intentar solucionar la falla lo más pronto posible y en ese momento la obra partiría de nuevo. Nicolás siente que está rompiendo algo cuando dice estas palabras, de hecho, la razón por la que esperó hasta el fin de la escena del carabinero para intervenir es porque consideró que interrumpir al actor en la mitad del monólogo hubiese significado una fractura incluso peor. Los actores no tienen certeza de cuánto tiempo falta para el reinicio de la obra, así es que optan por no desconcentrarse, no hablar entre sí y mantener la energía en ellos mismos. Además, no tenían ninguna otra materialidad en escena: sus cuerpos eran la obra y, por ende, sentían que tenían la responsabilidad total de la representación.

Cuando por fin fueron capaces de corregir el desperfecto, dieron inicio nuevamente a la función. Los actores intentan mantenerse positivos y pensar en lo ocurrido como un obstáculo que podrán superar. Ya transcurrió el momento en que la luz debía prenderse en el monólogo de la mujer, y así sucedió. Sin embargo, en pleno desarrollo de su interpretación, la actriz ve una sombra detrás del público que parece ser un gato y unos momentos más tarde

el animal estaba en la escena misma, iluminado y jugando en los pies de María José. Nicolás había pretendido agarrar al felino cuando aún estaba en el sector de los espectadores, pero cuando ingresó al área de la representación ya no pudo hacer nada (él, como director, no podía entrar a escena). María José tenía la mente dividida en dos partes: por un lado decía el texto y replicaba su partitura física de forma automática; y por el otro, pensaba cómo y en qué momento iba a sacar al gato de escena. Tampoco sabía si sacarlo de forma abrupta o esforzarse en encontrar una manera de incorporar esta acción a la trama de la obra. Finalmente decide gritar sus textos para asustar a la criatura. Gracias a esta acción, Nicolás recibió al gato espantado y logró expulsarlo. Momentos después, sonó un timbre en la sala: al parecer la conexión de aquel lugar está hecha para que el tono de aviso suene fuerte desde el interior y alguien había olvidado desconectarlo. Después de todo esto terminó aquella función de *Juego de inocentes*, con un aplauso que, para el elenco, se sintió más como un apoyo por haber sobrevivido que otra cosa. La actriz no fue capaz de mirar al público para agradecer: la obra había fracasado.<sup>5</sup>

La forma de nuestro error refiere a este tipo de cosas: accidentes que provienen del mundo externo a la representación, lo no predispuesto como construcción formal de la obra pero que sí interviene en la misma y es evidente a los espectadores, en definitiva, sucesos que significan un perjuicio para la

---

<sup>5</sup> Esta narración ha sido construida sobre la base de una entrevista realizada a la compañía Teatro en Paralelo el 28/04/2014



representación escénica en los términos en que la propia obra está planteada de antemano.

No obstante, hay que tener en cuenta que para esta investigación el error no es imprevisto ni espontáneo, sino que es concebido previamente a su realización para su conversión en espectáculo y constituye el elemento estructural con el que vamos a trabajar: nuestro error imita al suceso que sí es real, pero no pasa por primera vez ni es inesperado para el elenco. El error va a replicar incidentes, descuidos, desperfectos e ineptitudes que aparentemente no forman parte de la conformación de la obra teatral. En el sentido estricto de este trabajo, formalmente el error es la representación de imprevistos que atentan contra la representación

## 2.2 Efecto

Como en nuestra problemática reconocemos el uso de la trama y la caracterización como medios de la representación en las prácticas de teatro tradicional, es posible pensar en el error como un elemento que interrumpe específicamente la continuidad de esos recursos, impidiendo que se desenvuelvan para una óptima representación. Esta idea de interrupción es introducida por Barría a propósito de su categoría de falla.

Barría propone la falla como una noción que ayuda a situar la diferencia entre teatro y performance artística. Lo que hace la performance, según el académico, es amplificar la posibilidad de que aparezca la subjetividad a través de exponer al límite de su tensión la materialidad del cuerpo del performer, es decir, someterlo a una prueba de resistencia precisamente para que falle. Un caso muy distinto es el del teatro, que se resiste a esta falla, ocultando las costuras que develarían la condición de persona del actor. De esta forma el académico argumenta que el grado o la intensidad de la falla es lo que determina la diferenciación, pues “mientras la performance *cuenta con la falla*, y también la produce, el teatro juega a intentar no fallar” (Barría, 2014, p.52).

El dramaturgo señala que, a través de este medio, la performance precisamente denuncia la debilidad del poder eficaz de la representación a través de la fractura del programa premeditado y, en cambio, hace emerger al cuerpo del actor como puesto en peligro, ya no en una representación del

peligro. Finalmente, la falla como recurso se instala como el “*fracaso de la posibilidad de representar*” (ibid.). En este sentido, Barría la definirá como una interrupción o intersticio del *continuum* de la representación.

Haciendo uso de esta distinción, vamos a tomar la falla de Barría, no como sinónimo de nuestro concepto del error, es decir, no queremos plantear el error como una categoría distintiva entre el teatro y la performance ni, a nivel metodológico, someter al actor al límite de su resistencia física para que falle. Lo que haremos será rescatar su carácter de interrupción para explicar la dimensión efectiva de nuestro error, es decir, su efecto o consecuencia: interrumpir el *continuum* de la representación. Lo importante a destacar es que este efecto implica una crítica del procedimiento de eficacia teatral, “la falla sería lo otro de una lógica de la eficacia” (Barría, 2014, p. 52), carácter que nos ayuda a determinar cómo actúa nuestro error como mecanismo a nivel de procedimiento.

Como hemos reiterado, en este trabajo destacamos dos medios tradicionales de la representación, por lo tanto, definiremos para esta investigación que el *continuum* de la representación sucede en y a través de ellos. La lógica de la eficacia de dichas categorías tendría que ver con la capacidad de responder de manera satisfactoria a ambas para poder representar, proporcionando sentido a través de la trama de las acciones y el ocultamiento del actor a través de la caracterización. El error provoca una interrupción que actúa sobre ambas categorías que constituyen la base de la

representación que vamos a plantear, es decir, actúa en desmedro de la eficacia de la trama y los personajes, provocando, en consecuencia, la dificultad del desarrollo lógico de la trama premeditada y la revelación del actor como persona en su esfuerzo por solucionar los imprevistos. El efecto de interrupción al *continuum* de la representación se materializa en la desatención en el sentido de la fábula por parte del espectador y la atención en el sujeto detrás del personaje.

Según lo expuesto, ¿por qué la compañía Teatro en Paralelo sintió que la obra fracasó? Lo que se supone que debía ser la función de *Juego de Inocentes* era un conjunto de decisiones formales que tenían como propósito narrar de una manera particular la historia de la mujer que se quiere suicidar y es salvada por un carabinero, mediante la interpretación de dos actores. La obra fracasó precisamente porque, ante la irrupción de los imprevistos, no pudieron responder a su propuesta en términos de fábula y personajes de forma eficiente, no pudieron constituir un mundo de la obra protegido por el velo de la ficción, porque los espectadores percibieron cómo la escena se vio afectada, desplazando su atención del contenido ficcional al devenir de los hechos presentes (los imprevistos) y fueron capaces de ver a las personas que son los actores: se interrumpió el *continuum* de la representación. En el ejemplo de Teatro en Paralelo se constata la imposibilidad de sostener bajo cualquier circunstancia la representación de una fábula a través de personajes. Nuestra

apuesta es recurrir precisamente a ese elemento que causa esta imposibilidad y convertirlo en un mecanismo escénico.

En esta investigación hemos asumido desde un comienzo el carácter representacional de nuestros errores, esto significa que son construcciones para su utilización en la escena, que aparentan ser irrupciones de realidad externa respecto al momento teatral. Dicho esto, buscamos que con la aplicación de estas realidades artificiales se produzca el mismo efecto que cuando suceden de forma espontánea, es decir, interrumpir el *continuum* de la representación, en nuestro caso, afectando la comprensión del relato shakesperiano para atender al error y desplazando al personaje por el actor. Cabe hacer notar que este efecto solo es válido para un espectador que aprehende los errores como si fuesen involuntarios al elenco. Al conocer la artificialidad de un error, la interrupción al *continuum* de la representación se revela como la estructura dramática de la obra, consideración que desarrollaremos de forma más profunda posteriormente en este trabajo.

Como el error rompe la eficacia del efecto representacional, abre un espacio de liminalidad donde aparecen dos dimensiones a ojos del espectador: la ficcional (la fábula y los personajes) y la cotidiana (los errores). Este juego fronterizo no solo pone en discusión las normas que existen dentro de la representación como construcción formal, sino que necesariamente va a tener sus consecuencias en el espectador que aprehende la obra, porque se asume poseedor de un bagaje de imposiciones culturales, pretensiones o expectativas

que esperan ser resueltas, pero que no lo harán de la forma esperada. Pretendemos, por tanto, que su propia posición como espectador deberá flexibilizarse respecto a esos cánones.

## 2.3 Referentes escénicos

Destacamos a continuación tres montajes que, aunque no necesariamente hablan del error en los mismos términos que esta investigación, sí utilizan la representación de algún imprevisto externo a la escena que la afecta decisivamente. Nuestro objetivo es pesquisar ciertos mecanismos de dirección que puedan sernos útiles a la hora de elaborar nuestro dispositivo del error para los objetivos que nos hemos propuesto.

### **Cuqui Jerez: *The real fiction***

Cuqui Jerez es una coreógrafa española residente en Berlín. Sus trabajos escénicos se sitúan en un terreno entre el cine, la coreografía, el teatro, la arquitectura y las artes visuales, y se han presentado en diversos contextos internacionales, tanto en Europa como en Estados Unidos y Latinoamérica<sup>6</sup>. En 2005 dirige *The Real Fiction*<sup>7</sup>, estrenada en la ciudad de Madrid. En la obra vemos a dos mujeres que ejecutan una serie de acciones que filman con una cámara de video y parece ser que el objetivo es mostrar esa grabación más adelante en la obra. Las acciones no tienen sentido aparente ni unión entre sí:

---

<sup>6</sup> En diciembre de 2014 visitó nuestro país con la performance *The Dream Project: capítulo Chile* en el marco del programa Movimiento Sur en su 3ª edición, que se desarrolló entre el 1 y el 14 de diciembre en Santiago y Valparaíso. Movimiento Sur 2014 enmarcó sus actividades en el vínculo de dos expresiones artísticas, la danza y la arquitectura, trayendo obras internacionales de artistas que trabajan en este cruce disciplinar.

<sup>7</sup> Obra completa disponible en la web <https://vimeo.com/49391795>

sintonizar una estación en la radio, hacer bajar un avión a través de un cordel, realizar una posición invertida, abrir una bebida gaseosa, etc. Las actrices realizan muy concentradas cada uno de los movimientos, hasta que una de ellas se queda inmóvil con la cámara en la mano. Luego de que todo el equipo se reúne y murmura en torno al aparato, finalmente Cuqui pide disculpas al público y explica que hubo una falla con la cámara que ya está solucionada, pero hay un problema: lo que habían grabado se borró y hay que volver a empezar. Las actrices ordenan los objetos y comienzan la misma secuencia de acciones desde el principio, pero esta vez llena de errores: no encuentran el dial correcto en la radio, el avión se queda atascado en el cordel, los pantalones prácticamente se le caen a la actriz que hace la posición invertida, la bebida gaseosa explota, etc, hasta que llegan al mismo punto en el que la cámara no funciona. Cuqui pide perdón nuevamente y comienzan otra vez. En la tercera repetición los errores están evidenciados y aquí la directora lleva la estructura un paso más lejos respecto a la exposición de los elementos que la conforman: vemos a las actrices preparar los mecanismos para que los desperfectos sucedan. Más adelante tenemos un telón caído, un bastidor que hiere a una actriz, un médico que sale de las butacas, cortes de luz, bomberos, etc. Jerez utiliza la repetición como mecanismo para develar la construcción de su mecanismo. La escalada de los accidentes hasta niveles que bordean lo inverosímil también forma parte de una lógica estructural, en la que la magnitud de los desperfectos logra provocar que un espectador deje de experimentar la



obra como si estuviese en un presente en el que las cosas fallan y, en cambio, se disponga a aprehender la propia estructura que se evidencia cómica. En esta intensidad progresiva de los imprevistos, la participación de los espectadores encubiertos, coludidos de antemano en el tejido de la obra, es cada vez mayor, hasta el punto de intervenir con el guión en la mano. La recta final se caracteriza por la urgencia de terminar la obra a como de lugar, premura que es sabidamente parte de la ficción, porque todos los espectadores ya se enteraron de que los accidentes no ocurren por primera vez, sino que son precisamente la obra. Jerez cambia el estatus de un espectador que ignora los constructos de la obra hacia un estado en el que posee la información. En uno y otro caso, la obra es apreciada desde una perspectiva totalmente opuesta para el público (asumiendo que creyó por un momento que las actrices estaban en problemas verdaderos).

En este caso, Jerez utiliza el error con el mismo aspecto formal que nosotros: representación de imprevistos, accidentes que no estaban premeditados, utilizados como el elemento estructural de la puesta en escena. Esto le permite hacer visible el hecho escénico a través de una estructura de repetición de los errores que va complejizando los límites de la representación. Finalmente se sabe que las actrices, la directora, el técnico y los espectadores coludidos son los personajes de la obra.

En su página oficial, Cuqui Jerez dirá que *The real fiction* es “una exploración de cómo la ficción se produce y cuál es la tensión con la realidad de

la situación teatral”<sup>8</sup> (Jerez, 2005)<sup>9</sup> y la herramienta principal para plantear esta problemática es el error, la falla:

El fracaso o accidente hace que la ficción se quiebre y que sea cuestionada. Los actores/performers normalmente ensayan durante muchas horas para no cometer errores, cuando el error o accidente toma lugar, el mundo que estaba creado desaparece, instalando la ficción al nivel de la realidad, la ficción se desvanece<sup>10</sup> (Jerez, 2005)<sup>11</sup>.

Aunque no es tan explícito, podemos identificar en la propuesta de Jerez la intención de problematizar los cánones tradicionales del marco representacional. En este sentido, además de complejizar la noción de la escena, el trabajo de la española plantea una cuestión respecto a la relación del espectador con la obra:

En *The Real Fiction* los errores son parte de la ficción, pero el espectador en un comienzo no lo sabe y él/ella experimenta cómo la máquina del teatro se cae a pedazos, falla. A lo largo de la pieza se hace cada vez más evidente que los errores y accidentes son parte de la ficción y el sentimiento displacentero se vuelve más y más gozoso. Cuando se hace evidente que todo es parte de la ficción, la audiencia se relaja creyéndolo una comedia, pero al mismo tiempo está tomando una conciencia de los mecanismos de la misma<sup>12</sup> (Jerez, 2005)<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Traducción propia. Cita original: “an exploration of how fiction is produced and what is the tension with the reality of the theatrical situation”.

<sup>9</sup> Disponible en la web <http://www.cuquijerez.com/the-real-fiction90> [fecha de consulta: 01/07/2015].

<sup>10</sup> Traducción propia. Cita original: “The failure or accident makes fiction to break and to be questioned. Performers usually rehearse for many hours not to make mistakes, when the mistake or accident takes place the world that was created disappears bringing the fiction to the level of reality, the fiction vanishes”.

<sup>11</sup> Disponible en la web <http://www.cuquijerez.com/the-real-fiction90> [fecha de consulta: 01/07/2015].

<sup>12</sup> Traducción propia. Cita original: “In *The Real Fiction* mistakes are part of the fiction but the spectator at first doesn't know and he/she experiences how the theater machine falls apart, everything goes wrong. Throughout the piece it becomes more and more evident that the mistakes and accidents are part of the fiction and the unpleasant feeling becomes more and more

De la obra de Cuqui vamos a rescatar algunos procedimientos estructurales que sirven para nuestros objetivos. Primero, la separación de dos grados de información en el espectador: al principio, como ella misma lo indica, el espectador no sabe que los errores son parte de la ficción, y en un segundo momento ese dato va siendo descifrada por el público. Este traslado para nosotros también es fundamental, puesto que no queremos que nuestros errores sean aprehendidos como reales durante todo el fenómeno teatral que vamos a plantear. Queremos permitirle al espectador la posibilidad de disfrutar y participar del juego representacional y que sean capaces además de generar una reflexión activa con el acceso a toda la información. En el caso de Jerez, la repetición se evidencia como una forma efectiva para descubrir la artificialidad del error, mecanismo que, difiriendo en la forma, deseamos experimentar en nuestra estructura.

### **Manuela Infante: *Ernesto***

La dramaturga y directora nacional Manuela Infante estrena en el año 2010 la obra *Ernesto*, como parte de la selección de los 200 años del Teatro Chileno en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil. *Ernesto* es una adaptación de la obra homónima escrita por Rafael Minvielle a fines del siglo

---

enjoyable. When it becomes obvious that everything is part of the fiction the audience relaxes in the convention of comedy, but at the same time creating an awareness of the mechanisms of it”.

<sup>13</sup> Disponible en la web <http://www.cuquijerez.com/the-real-fiction90> [fecha de consulta: 01/07/2015].

XIX que trata de un joven soldado español que viaja a América a luchar por su país, pero estando acá decide abandonar las filas realistas y combatir por la independencia. Luego, al volver a España no puede casarse con su prometida por ser considerado un traidor.

Siendo esta la primera oportunidad en que la compañía se enfrentó a un texto escrito de antemano para la creación de un espectáculo, la dramaturgia de Minvielle está siendo usada como el pretexto de Teatro de Chile para proponer una lectura crítica al bicentenario, que tiene que ver con la construcción de la identidad del país por medio del discurso, del lenguaje: “la obra está construida en la palabra, porque también Chile, en el momento de la independencia, se construyó harto en el discurso. La palabra operaba con un mecanismo de generación de la realidad” (Infante, 2011)<sup>14</sup>.

Va a comenzar la función y el espacio del escenario de la sala en Lastarria 90<sup>15</sup> está vacío. Entran los actores y la diseñadora desde la puerta del camarín con una actitud algo dubitante, se instalan en el espacio y de inmediato anuncian que no van a poder representar Ernesto. Nos dan a entender que el equipo pensaba que iban a tener funciones en el Teatro Municipal, razón por la que construyeron una escenografía enorme que sencillamente no cupo por la puerta de esta sala. Desde aquí, el elenco comienza a tratar de explicarnos cómo eran las cosas que no cupieron en relación a este nuevo espacio. Así,

---

<sup>14</sup> Disponible en la web <http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201104/noticias/teatro/manuela-infante-reestrena-“ernesto”-co-produccion-de-la-fundacion-teatro-a-mil/> [fecha de consulta: 01/07/2015].

<sup>15</sup> En la temporada de enero de 2012 en el marco del festival Santiago a Mil.

van describiendo con la palabra de qué se trataba Ernesto y con sus cuerpos, única materialidad a disposición, intentan encarnar para nosotros la magnitud las estructuras que habían construido, los grandes bastidores que sobrepasaban el techo de la sala en la que estábamos, la utilería, los vestuarios. Incluyen en el relato lo que piensan los actores y la diseñadora acerca de la obra, del proceso y también respecto de lo que ocurre en escena. El cambio verbal de “aquí había una pared” a “aquí hay una pared, ustedes están viendo una pared” es clave para empezar a entender que los actores ya no están refiriendo, están construyendo en presente. La palabra toma un carácter activo cuando se independiza de la mera referencia y comienza a constituir la escena, complejizando así el discurso y la noción del ideal de la realidad. La realidad se constituye, entonces, en la medida en que es representada. Todos los relatos personales que se unieron bajo la excusa de mostrar algo en escena, luego del error fundacional (falla de cálculo o falsas expectativas del lugar de las funciones) que impidió la ficción como estaba planificada, terminan por construir la realidad escénica, logrando así la conjunción de este mecanismo con la temática de la obra desde la perspectiva particular de la identidad chilena que plantea la compañía.

A diferencia de Cuqui Jerez, que utiliza el error material de forma persistente, Manuela Infante lo posiciona precediendo la representación. Dramáticamente constituye la circunstancia dada para poder despojar de la escena toda materialidad y levantar su obra enteramente en la palabra que

ejecutan los actores en presente. Estructuralmente, al igual que en el caso de Jerez, como espectadores pronto nos damos cuenta de que el error nunca fue tal.

Al comienzo, cuando Infante prescinde de la escenografía en su obra, aparentando que era un elemento crucial para la representación, crea un estado en el que los actores deben resolver cómo llevar a cabo el momento del fenómeno teatral sin este recurso imprescindible. En este contexto es donde los actores narran lo que debería estar pasando, lo que deberían estar sintiendo, lo que nosotros como espectadores deberíamos estar viendo, como invitándonos a entrar en un esforzado mundo hipotético en el que la falta del recurso representacional nos es evidente, pero sin embargo persiste el intento del elenco por sobrevivir a esta insuficiencia. Este estado es extremadamente interesante para nuestros propósitos, en los que el error irá en detrimento de estructuras primordiales para la representación tradicional (en nuestro caso la trama y los personajes) y los actores deben habitar el momento en el que dichas categorías se escapan de su dominio y aun así intentan llevar a cabo la función teatral. La forma en la que la compañía aborda este problema actoral resulta ser un lugar que tiene sentido en la puesta en escena de nuestro mecanismo del error.

## **Forced Entertainment: *Spectacular***

Forced Entertainment es una compañía británica que desde 1984 trabaja elaborando puestas en escena desde la perspectiva metodológica del Devising Theatre, enfatizando la improvisación, la experimentación y el debate en sus procesos de creación. Sus obras se han presentado en varios países europeos, así como en Australia, Japón, Canadá y Estados Unidos, y se han establecido como un grupo importante en la vanguardia escénica de las últimas décadas. En 2008, estrenan *Spectacular*<sup>16</sup>, montaje que, según la reseña oficial:

Es sobre el ahora del momento de la realización escénica, el tembloroso límite de la risa, la posibilidad y la invención. Se trata de la muerte y de aparentar morir, sobre la extrañeza del contacto entre dos intérpretes en escena y un público capturado entre lo que están viendo y lo que se les está diciendo<sup>17</sup> (Forced Entertainment)<sup>18</sup>.

La obra comienza solamente con un actor que entra a escena con un disfraz de esqueleto, su personaje es la muerte. Con pasos poco precisos avanza en el escenario, se detiene y explica que la función va a ser algo diferente que los otros días porque hay problemas, algunos actores no llegaron, la escenografía se perdió, las luces están mal, todo está mal. Posteriormente llega una actriz, que es la que debe morir en la representación, empeñada en

---

<sup>16</sup> Teaser de Spectacular disponible en la web <https://www.youtube.com/watch?v=9ti5vma554I>

<sup>17</sup> Traducción propia. Cita original: "is about the now of the performance moment, the trembling edge of laughter, possibility and invention. It's about death and playing dead, about the strange contact between two performers on-stage and an audience caught between what they are watching and what they're being told".

<sup>18</sup> Disponible en la web [www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com):

<http://www.forcedentertainment.com/project/spectacular/> [fecha de consulta: 01/07/2015].

realizar su escena, con lo que se levanta una de las preguntas fundamentales del montaje: ¿cómo se puede interpretar la muerte en escena? No puede morir el actor (que debe realizar una siguiente función), pero en el caso contrario siempre será sólo una referencia a la muerte.

Tim Etchells, director de la compañía, expresa claramente su idea de este conflicto: “Cuando el actor interpreta un muerto, nadie es engañado ni por un segundo”<sup>19</sup> (Etchells, 2008)<sup>20</sup>. Con esto instala la reflexión sobre el límite de lo que el teatro no puede tolerar, la representación de la muerte: “No importa cuánta sangre falsa, cuánto gritos, cuántos sollozos, cuánta quietud. Nadie piensa que esto es real”<sup>21</sup> (Etchells, 2008)<sup>22</sup>. Por lo tanto, otra pregunta se desprende a raíz del problema de actuar la muerte en escena: ¿puede alguien actuar alguna cosa verdadera en el teatro, o por ser interpretada abandona su calidad de realidad?

Tim Crouch es un artista británico que en 2014 revela en el diario *The Guardian* algunas reflexiones sobre la relación del teatro con la realidad, a propósito de una obra que él mismo dirige, *Adler & Gibb*. Para Crouch, el teatro no puede hacer lo real, no lo resiste: “tan pronto como pones algo real en el escenario, el teatro se detiene – o, más probablemente, la cosa por sí misma

---

<sup>19</sup> Traducción propia. Cita original: “When the actor plays dead no one’s fooled for a moment”.

<sup>20</sup> Disponible en la web [www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com): <http://www.forcedentertainment.com/notebook-entry/spectacular-programme-note-by-tim-etchells/> [fecha de consulta: 01/07/2015].

<sup>21</sup> Traducción propia. Cita original: “Doesn’t matter how much fake blood, how much yelling, how much sobbing, how much stillness. No one thinks this is real”.

<sup>22</sup> Disponible en la web [www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com): <http://www.forcedentertainment.com/notebook-entry/spectacular-programme-note-by-etchells/> [fecha de consulta: 01/07/2015].



deja de ser real”<sup>23</sup> (Crouch, 2014)<sup>24</sup>. Según este planteamiento, ambos ordenes se eliminan mutuamente: la inmersión de lo real detiene el teatro o bien el teatro transforma esa cosa real en representación. Esta resulta ser una paradoja no solo en nuestra investigación, sino que en cualquier práctica teatral que pretenda abordar críticamente el terreno de la representación simbólica.

A través del conflicto de la muerte en escena, *Spectacular* quiere hablar precisamente acerca de esa contradicción y del ahora del momento del suceso teatral y las dimensiones que se ponen en juego en esa instancia, incluyendo la del propio actor y su costo personal. El protagonista reflexiona abiertamente acerca de cuántas veces los espectadores presentes pensarán en la muerte. Dirá que tal vez una vez a la semana, cada diez días, una vez al mes, en cambio él debe pensar en ella cada día, o al menos cada día que hay función, debe confrontarla al tocar su vestuario de esqueleto, mirarlo de frente, ponérselo y entrar a escena.

Esta obra presenta una nueva lectura de lo que significa fracasar, que tiene que ver con lo insostenible, la imposibilidad de representar de la que habla Mauricio Barría respecto a la falla, que no pasa por problemas que tienen una solución en el ámbito práctico, sino por un asunto de lo que la escena ya no puede tolerar en su afán de imitar la realidad. Esta es otra dimensión del error, no tan directa en términos de causa y efecto (como sería establecer que: no hay

---

<sup>23</sup> Traducción Macarena Andrews. Cita original: “As soon as you put something real on stage, it stops the theatre – or, more likely, the thing itself stops being real”.

<sup>24</sup> Disponible en la web <http://www.theguardian.com/stage/2014/jun/18/theatre-reality-adler-and-gibb-tim-crouch-playwright#start-of-comments> [fecha de consulta: 01/07/2015].

escenografía, por tanto no se puede hacer la obra), sino que habla de una afanosa lucha del teatro por convertirse en algo que jamás va a poder ser: otro.

## 2.4 El error en el actor

Un criterio que podemos desprender de la anécdota de *Juego de Inocentes*, es que cuando un imprevisto irrumpe en la escena va a requerir algún tipo de estrategia solucionadora para que esa transgresión se diluya o no agrave. El sentimiento de la actriz de deber continuar hasta la última instancia ante el apagón –hasta que se agoten sus posibilidades–, o por ejemplo, su idea de inventar una forma en que el gato pudiese parecer parte del relato, es una estrategia para hacer viable los imprevistos dentro de la representación que está entendida dentro de los parámetros de la fábula y los personajes.

En la aplicación práctica de nuestro error, los actores no se verán sometidos a un devenir de accidentes escénicos, sino que tendrán que interpretarlos actoralmente, valga decir, deberán producir los errores y representar sus reacciones posteriores. La idea de salvar la continuidad de la representación va a constituir la premisa dramática de la estructura del error. El error, al interrumpir el *continuum* de la representación, se va a manifestar materialmente en el cuerpo del actor que, ante los desperfectos, verá su línea de acción y su propuesta de personaje comprometidos, con el propósito de lograr sobrevivir a los problemas, evidenciándose su imposibilidad de ocultarse completamente bajo cualquier circunstancia. El trabajo del actor consistirá en emerger tras la estructura del personaje en su intento por evitar, detener o solucionar el error. Mientras más drásticamente el error interrumpa el *continuum*

de la representación, más visibles y esforzadas tendrán que ser las estrategias del actor por salvar la representación. Para Barría es precisamente en el cuerpo donde está puesto “el límite y fracaso, en tanto transgresión, de la representación” (Barría, 2014, p. 51). El actor no refiere a sí mismo, es. Nosotros vamos a provocar el fracaso de la obra que se evidencia en el fracaso del actor por no poder cumplir con la necesidad que el teatro le está imponiendo (la caracterización) para poder representar. Finalmente, cuando un error logre detener la representación por completo, los personajes ya no son necesarios y el actor será el protagonista de la acción dramática.

## 2.5 El error en el espectador

Inevitablemente ya hemos comentado acerca de la importancia que tiene el espectador en el mecanismo escénico que queremos proponer en base al error, porque en él es donde reside en última y más relevante instancia. En esta sección vamos a plantear nuestras expectativas respecto a cómo funcionaría el error en el espectador, a propósito del estudio del compositor musical chileno Luis Advis respecto a lo que denomina los elementos displacenteros.

Advis escribe en el año 1978 *Displacer y trascendencia en el arte*, libro que tiene por objetivo analizar distintos aspectos de la experiencia estética que puedan poseer ciertos factores que el autor llama displacenteros. Una de las realidades propias del hecho estético que Advis estudia tiene que ver con “la tensionalidad o expectativa que pueda generarse en la aprehensión de los elementos estructurales o expresivo-estructurales del objeto artístico” (Advis, 1978, p. 13).

El autor comienza introduciéndonos al concepto de ritmo como una reiteración del núcleo ársico-tético. Esta idea proviene, según el compositor, del sentido griego del ritmo que implica una fluencia y la limitación de esa fluencia. Como indica el músico, los conceptos Arsis y Tesis se referían primeramente al movimiento coreográfico y luego pasaron a tener significación en la música y la literatura. Entonces: “el sentido de Arsis será el de *impulso hacia*, impulso que supondrá una preparación y un cierto transcurso (suspense) que adquirirá una

consistencia definitiva con la Tesis, cuya significación más específica será la de detención, resolución o límite” (op. Cit., p. 19). En conclusión, “arsis y tesis constituyen el núcleo elemental desde el cual se puede vivenciar una sensación de ritmo” (op. Cit., p. 19)

Sin embargo, para Advis, el fenómeno rítmico no radica en los objetos (artísticos) sino que “depende para su existencia de la acción estructuradora y ordenadora que ejerce el individuo sobre las proposiciones presentadas por el objeto estético” (Advis, 1978, p. 20). Esta propuesta se opone a la idea del ritmo como un fenómeno que preexiste a quien lo aprehende, denotando un proceso intelectual del sujeto que ordena los estímulos. A pesar de que el ritmo solo tendría existencia en la medida que un sujeto lo constituye como tal, esta persona por supuesto tiene nociones e ideas sobre ese ritmo. Cuando una estructura presenta unidades medibles temporalmente, explica Advis, el individuo “va interpretando dichas unidades medibles temporalmente, para convertirlas en un regla, en una norma, la cual le permite dimensionar cualquiera otra realidad métrica que coincida o contravenga dicho esquema” (op. Cit., p. 23). Valga decir, cuando el sujeto aprehensor constituye una noción del ritmo que se le entrega, es capaz de determinar tanto la regularidad como la irregularidad en los elementos del objeto que se le presenta.

Haciendo uso de la teoría de Advis y traspasándola a la práctica escénica, un espectador de teatro que es capaz de extraer la norma estructural que la obra propone (cuales son sus partes, las relaciones entre ellas y qué

lugar ocupa cada una, incluyendo su propio rol dentro de esta estructura) va a poder reconocer cuando dichas unidades presentan una desadecuación respecto al canon conocido.

Lehmann, desde su propuesta de teatro postdramático, sostiene que “la mayoría de los espectadores que (...) esperan del teatro la ilustración de textos clásicos, bien puede aceptar la escena ‘moderna’ pero creen en una fábula comprensible (historia), significado coherente, autoafirmación cultural y sentimientos teatrales conmovedores”<sup>25</sup> (Lehmann, 2006, p. 19). Consideramos esta observación como un comentario contingente respecto a nuestros espectadores chilenos contemporáneos. En esta investigación podemos identificar como una norma –como la idea de lo que el teatro es– las reglas de los cánones de la representación tradicional, incluyendo los medios que hemos destacado para ella (la trama y la caracterización) y su eficiente funcionamiento. Parte de dicha norma envuelve los roles de comportamiento tanto del artista (que pertenece a la escena) como del espectador (que observa y escucha). Si existe una preconcepción respecto del objeto escénico y, en el momento de la aprehensión, las categorías formales que el espectador espera no se cumplen, el sujeto será capaz de identificar esa desadecuación.

Si pensamos en el error que vamos a elaborar como un elemento displacentero, nos proponemos que constituya un dispositivo disonante

---

<sup>25</sup> Traducción propia. Cita original: the majority of spectators, who (...) expect from the theatre the illustration of classic texts, may well accept the ‘modern’ set but subscribe to a comprehensible fable (story), coherent meaning, cultural self-affirmation and touching theatre feelings”.

respecto de las expectativas que el espectador pudiese tener respecto a las estructuras de un fenómeno teatral. ¿Cómo podemos articular la aparición de un error en su sentido de elemento displacentero? Pareciera ser que la primera necesidad sería establecer este teatro normado que queremos interrumpir.

La manera en la que se conforma la norma puede ser muy variada: el propio objeto puede presentar sus reglas que quedan establecidas desde una primera instancia (en términos de estilo, de participación del público, del esfuerzo intelectual que requerirá), así como también la norma puede estar construida culturalmente, por hábitos, por expectativas personales, o por hegemonías institucionales.

Para evidenciar la transgresión que proponemos a través del error, procuraremos materializar la norma teatral desde la propia obra: desde la difusión, los vestuarios, la escenografía y los primeros minutos de la representación; lo que se espera ver y lo que se está viendo al principio debe parecer una versión de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Esta decisión intentará proporcionar al espectador un criterio estructural que probablemente se condice con los parámetros previos que tiene respecto a su rol: mirar el transcurso de una fábula interpretada por personajes, en la que él de seguro no tendría responsabilidad alguna en el problema escénico.

Ahora bien, Advis señala que, cuando el sujeto está en presencia de un elemento estructural que no coincide respecto a los parámetros que él espera, este fenómeno va a generar en el individuo sentimientos que se pueden



catalogar como displacenteros: la insatisfacción, que se transforma pronto en los efectos de tensión y expectación para que se cumpla lo anhelado, el cese de la irregularidad. El compositor dirá que en esta espera “radican las típicas reacciones emocionales que caracterizan la vivencia rítmica y tensional, vivencia que no se constituye en una contemplación pasiva sino en un proceso activo que busca y exige una completación de las proposiciones expectantes y suspensivas” (Advis, 1978, p. 22). Entonces, ante la alteración estructural que provoca el elemento displacentero, lo que se anhela es la solución de la expectativa, la resolución, el “deseo de adecuar lo que en el fondo es inadecuado” (Advis, 1978, p. 25), y es inadecuado porque el objeto es algo que está fuera del alcance del sujeto aprehensor.

La expectativa solucionadora resulta ser una característica muy interesante respecto a las implicancias del error a nivel artístico, si lo entendemos como elemento displacentero. Si nuestro error presenta la necesidad de ser solucionado por los actores, esto ocurriría en términos estrictamente ficcionales. No obstante, para un espectador que es ajeno a la construcción estructural de la obra, es decir, que no la conoce, los sentimientos de insatisfacción, tensión, expectación y anhelo solucionador sí pueden suceder espontáneamente ante la inmersión del error. Vemos que, potencialmente, el error tratado desde esta perspectiva puede situar a los espectadores en el mismo problema que padecen los actores (el fracaso de la obra teatral) y en

estas emociones que devienen del incumplimiento de lo esperado, puede abrirse un espacio para las reacciones individuales de los espectadores.

El error es un mecanismo que a nivel de procedimiento se articula en dos áreas para interrumpir el *continuum* de la representación: tensionar la comprensión lógica de la fábula y revelar a la persona del actor. Pero aquí se hace evidente que este no es el objetivo del trabajo, nuestro propósito es levantar un carácter relacional y posibilitar reacciones y respuestas individuales por parte de los espectadores que se revelan a sí mismos como personas a través de las emociones displacenteras y el anhelo solucionador que plantea Advis.

## 2.6 El mecanismo del error

El mecanismo del error que estamos planteando consiste en una articulación de errores (que parecen imprevistos, accidentes, descuidos) elaborados previamente para su conversión en espectáculo, que se administran de forma progresiva en intensidad con el objetivo de interrumpir el *continuum* de la representación (Barría) a través de la desarticulación de la trama conocida y la revelación del actor tras el personaje. Para que el dispositivo tenga el efecto que pretende, es necesario situarlo dentro de un contexto en el que el error signifique una transgresión, por tanto, es menester contar con una representación que utilice las categorías de la trama y la caracterización para llevarse a cabo. Por tanto, el mecanismo está inserto en un contexto donde la representación tradicional pretende continuar, lo que implica que cada error plantea una necesidad de resolución (Advis), que se manifiesta en estrategias solucionadoras que pueden provenir desde los actores, el equipo técnico o los espectadores. En los primeros dos casos dichos intentos corresponden a la ficción del error, pero en el caso del espectador (si es que aprehende la estructura como no ficcional), los sentimientos displacenteros de tensión, expectación y anhelo solucionador serían espontáneos, y podrían ser llevados incluso al universo de la acción.

## 2.7 La política del error

### Proyecto fenomenológico

Recordemos que cuando Carlos, el actor de *Juego de Inocentes*, se ve envuelto en un corte de luz durante la presentación de la obra, dirige sus esfuerzos a proponer formas con su cuerpo para que la poca luz que se cuele desde el exterior pueda crear sombras en la pared, con el objeto de que el espectador logre entender algo, es decir, que sea capaz de extraer algún nivel de información. Como introducíamos en este trabajo, es posible observar que en la trama se alberga el sentido lógico del relato y, cuando se posiciona como el medio imprescindible para representar, se evidencia la primacía de la relación intelectual que propone el objeto artístico, creándose una dinámica de emisión/extracción de sentido por parte de la obra y el espectador respectivamente. Esta concepción de la escena teatral habla del tipo relación que hemos decidido establecer en el arte. Cuando decimos que el espectador es quien interpreta, completa, comprende, observa, o instauramos el formato de las escuelas de espectadores, estamos estableciendo relaciones primordialmente intelectuales del sujeto espectador con la obra. Además, que el objeto artístico se ofrezca como una estructura que le permita al receptor generar significado como empresa principal, implica que hay un mejor espectador, uno más eficiente, que es el que reconoce todos los códigos del

espectáculo, invalidando la viabilidad de otras formas de aproximación al mismo objeto artístico.

Hans Ulrich Gumbrecht, teórico literario, expresa en su libro *Producción de presencia* su iniciativa por desarrollar y poner a prueba en las humanidades y en el arte conceptos que nos permitan relacionarnos con el mundo no desde la interpretación como práctica central exclusiva. La interpretación se refiere aquí a “la identificación y/o la atribución de significado” (Gumbrecht, 2005, p. 17), y está emparentada, para el autor, con conceptos tales como metafísica, hermenéutica, visión cartesiana del mundo y paradigma sujeto/objeto. Si bien está hablando principalmente desde la lingüística, veremos pronto la relación del planteamiento de Gumbrecht con la creación teatral. Primero, aclara que la palabra presencia no se refiere principalmente a una relación temporal sino espacial con el mundo de los objetos: “algo que está “presente” se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005, p. 11). Por otra parte, la palabra producción, lejos de estar asociada aquí a la manufactura o la mercadería industrial, se “refiere al acto de “traer hacia delante” un objeto en el espacio” (ibid.). Por lo tanto, dirá Gumbrecht, “la “producción de presencia” apunta a toda la clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o intensifica el impacto de los objetos “presentes” sobre los cuerpos humanos” (ibid.).

El deseo del teórico es atribuir valor a la presencia en oposición a la interpretación, argumentando que “interpretar el mundo significa ir más allá de

su superficie material, o penetrar tal superficie a efectos de identificar un significado (*i.e.*, algo espiritual) que se supone descansa detrás o debajo de éste” (Gumbrecht, 2005, p. 39). Según el autor, si hacemos el ejercicio de atribuir significado a algo presente, es decir, ”si nos formamos una idea acerca de lo que esta cosa puede ser en relación con nosotros, parecemos atenuar, inevitablemente, el impacto que esta cosa puede tener en nuestros cuerpos y en nuestros sentidos” (op. Cit., p. 12).

De acuerdo a Gumbrecht, el hecho de que esta práctica de producción de sentido se establezca como una posición incuestionable en las humanidades se relaciona con “el valor positivo que nuestros lenguajes le atribuyen (...) a la noción de “profundidad” (op. Cit., p. 35). Extraer el significado va a significar ir más allá de la materia (metafísica), más profundamente, y, como advierte el autor, nadie quiere ser tratado de superficial. Presupone también el teórico que una interpretación va a ser de mayor calidad en la medida que “el observador sea capaz de tomar la “distancia adecuada” en relación con el fenómeno del que se ocupa” (ibid.).

Si hablamos del teatro tradicional, la distancia que genera la interpretación y que la trama como medio principal promueve, se ve potenciada con la categoría de los personajes. Gumbrecht observa que la atención de los espectadores puesta en los personajes (personajes que se desarrollan progresivamente dentro de la trama de la obra) es un mecanismo utilizado por el teatro moderno que “aún pone a disposición sus tramas a través de la

interacción de cuerpos y las voces de los actores sobre el escenario” (Gumbrecht, 2005, p. 44), quedando el cuerpo de los actores fuera del alcance de los espectadores: “todo lo que es tangible, todo lo que pertenece a la materialidad del significante, se convierte en secundario, y por cierto es quitado de la escena significativa de la modernidad temprana mientras el significado en cuestión va siendo descifrado” (ibid.).

Existe claramente en Gumbrecht un deseo de ausencia de mediación, deseo que comparte este proyecto. Fracturar los medios de la representación canónica es un intento de acercar materialmente el suceso teatral y, en consecuencia, a las personas que participan en él. Como el teórico admite que nada puede ser pura presencia, propone “concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (Gumbrecht, 2005, p. 18). Nuestro error podría considerarse como un productor de estos efectos de presencia porque, en definitiva, nuestra obra quiere plantear un lugar en el que las convenciones de los roles teatrales y de sus estructuras sean puestos en duda para atenuar el efecto de distancia que produce el teatro canónico que se constituye en un nivel primordialmente intelectual.

Cuando apostamos por un teatro cuyo valor fundamental se revela en la experiencia del suceso y no necesariamente en su comprensión intelectual, estamos considerando enmarcar nuestro error y sus objetivos dentro de un proyecto fenomenológico que busca precisamente corporalizar la percepción.

La fenomenología es un movimiento filosófico que se propone estudiar el mundo respecto a la manifestación de las cosas, su existencia en cuanto fenómeno.

Maurice Merleau-Ponty fue un filósofo fenomenólogo que intentó explotar con su trabajo la idea de que la percepción de las cosas del mundo tiene una dimensión activa que pasa por la experiencia en la que las cosas se muestran. Va a proponer la relación con el mundo como condición de la percepción, lo que involucra compromiso corporal y la comprensión de lo otro como semejante y no como objeto (para un sujeto). En oposición al dualismo antropológico de Descartes, que escinde el cuerpo del alma, Merleau-Ponty reconoce el cuerpo como una condición permanente de la existencia y se pregunta por el valor hegemónico que otorga el mundo contemporáneo a la realidad científica. Por ejemplo, dice el francés, si nos preguntamos sobre la verdad respecto a qué es la luz, la respuesta no tendría nada que ver con “el espectáculo de carne que me dan mis ojos” (Merleau-Ponty, 2008, p. 10), pues esto no sería más que una fantasía sensible, la luz será de lo que habla la ciencia. En el fondo, la propuesta del autor no es limitar o negar a las ciencias, pero sí preguntarse si acaso esta tiene el derecho de dar el carácter de ilusorias a las búsquedas que no concluyen con leyes como las de la física clásica, agregando que no se puede “reconocer a la ciencia y los conocimientos científicos un valor tal que toda nuestra experiencia vivida del mundo resulta de un solo golpe desvalorizada” (op. Cit., p. 9). Su ofrecimiento es abandonar la creencia de que



“nuestra realidad es remitirnos a la inteligencia, que es la única que nos descubrirá la verdad del mundo” (op. Cit., p. 12).

En las artes, esta actitud de distancia entre las cosas y nuestros cuerpos se hace explícita. Por ejemplo, “los museos están llenos de obras en las que parece que nada puede ser añadido” (op. Cit., p. 70), dirá el filósofo. El formato museístico materializa la distancia entre el sujeto y el objeto que está allí para ser contemplado en una relación lejana, y gran parte de la práctica teatral replica esta dinámica, posicionando al espectador en un lugar apartado de la obra sin posibilidad de relacionarse con ella fuera de la dimensión intelectual.

Cuando Julian Beck, fundador del Living Theatre, dice que formato del museo mata al arte y al teatro, es por la conducta que exige de su visitante: “Estar tranquilo, reprimido, inexpresivo, con buenos modales, hablando en voz baja, caminando suavemente, respetando el viaje interior del extraño, contenido, sin reír ante la locura y esplendor de lo que perciben los sentidos, sujetarlo, matarlo” (Beck, 1974, pp. 81-82). En una línea de pensamiento acorde, dirá Mauricio Barría que “el cuerpo se convierte, ya no, en el signo de la subjetividad ni de la historia de ese sujeto, más bien es aquello que hay que borrar necesariamente para que aparezca el signo” (Barría, 2014, p. 48).

La relación intelectual como práctica primordial para relacionarse con el arte y con el mundo está íntimamente relacionada con el abandono de la experiencia de la corporalidad de los individuos: “es el cuerpo lo que debe ser omitido (y con ello la experiencia y la sensibilidad), para que el sujeto cartesiano

pueda constituirse en su integridad” (op. Cit., p. 50). A esta categoría de suspensión de la corporalidad, observada en el contexto de los cuerpos en los espacios públicos, Barría la llama rituales de borramiento:

(...) es como si para vivir con los demás fuese necesario generar verdaderos “rituales de borramiento” que se evidencian, por ejemplo, en el extremo cuidado de mantener transparentes nuestros cuerpos en los ascensores o en el transporte público: el cuidarnos de no mal oler, de no eructar o incluso de bostezar, como si esas conductas delataran nuestra irrenunciable condición corporal (Barría, 2014, p. 50).

La fenomenología, materializada aquí en la figura de Merleau-Ponty, significa para nosotros una manera de entender el mundo y el teatro que, creemos, el error ayuda a potenciar. Pensamos que la distancia que observamos en la dinámica entre obra y sus espectadores dentro de la práctica tradicional de teatro tiene relación con este dualismo: la supremacía del intelecto por sobre la experiencia corporal en la aprehensión de una obra por parte del espectador, la escisión de intelecto y corporalidad. El mecanismo del error va proponer la emergencia de suceso que es primordialmente experimentado, en oposición a la primacía de la emisión/extracción de sentido, y además evidenciará a un espectador que no puede funcionar independiente de su condición corporal al enfrentarse a la inadecuación de los cánones teatrales, porque la insatisfacción, la tensión, la expectación, y el anhelo de solución como emociones que aparecen al tratar el error como elemento displacentero, no son meras ideas: a partir de la relación fenomenológica del cuerpo como condición permanente de la existencia, es prudente deducir que

los sentimientos y pensamientos que va a provocar el error no son separables de la condición corporal de los espectadores<sup>26</sup>.

### **Carácter relacional**

Desde el comienzo de este trabajo hemos manifestado que, a través del error, queremos plantear la posibilidad de abrir un territorio relacional al disminuir la brecha que los medios tradicionales teatrales proponen. La idea de lo relacional nace con el crítico y teórico Nicolas Bourriaud, que propone el concepto de Estética Relacional (en su libro homónimo) para comprender el fenómeno artístico, apostando por la posibilidad de un arte que toma como horizonte teórico “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2006, p. 13). Al igual que la reflexión que hace Merleau-Ponty y Julian Beck respecto al formato museístico del teatro, Bourriaud afirma que “no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”

---

<sup>26</sup> La correspondencia entre la emoción y su manifestación corporal es explicada por Merleau-Ponty de la siguiente forma: si, según el paradigma cartesiano, la ira es un pensamiento (pensar que el otro es detestable), por tanto es espíritu y no reside en la materia, el filósofo cuestionará esta relación, analizando que si intenta recordar cómo se manifiesta en él mismo la ira cuando aparece, dirá que “la reflexión sobre mi propia ira no me muestra nada que sea separable o que, por así decirlo, pueda ser separado de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 2008, p. 50). La ira no es más que la manifestación corporal de la misma. No reside en ningún otro lugar que no sea el cuerpo, por lo que el fenomenólogo concluye que “en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse” (op. Cit., p. 60).

(op. Cit., p. 14), evidenciando un “cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (op. Cit., p. 13).

Según el autor, la escena contemporánea (en oposición a la tradicional) comprende esto, y “las relaciones entre los artistas y su producción se desvían entonces hacia la zona de retroalimentación” (op. Cit., p. 73) que se materializan en los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos que exploran las posibilidades de relación con el otro, tomando cada vez más en cuenta al público.

En esta investigación adherimos a estos planteamientos queriendo inscribirnos al proyecto relacional del arte contemporáneo, en el que el contacto entre los artistas y espectadores toma relevancia por sobre los medios tradicionales con los que se concibe la representación. Esta nueva esencia de lo teatral, que no reside en la obra propiamente tal, sino que en el proceso de reciprocidad que esta comporta, implica lo siguiente:

Como si ahora, el aura artística, esa “la manifestación irrepetible de una lejanía”, fuera posible: como si la microcomunidad que se reúne frente a la imagen fuera ella misma la fuente del aura, y lo “lejano” apareciera puntualmente para aureolar la obra, que le delega sus poderes (Bourriaud, 2006, p. 73).

Recordemos que lo aurático es un concepto introducido por Walter Benjamin, quien define aura “como la aparición irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse” (Benjamin, 2005, p. 99). Dirá que “incluso en la reproducción más perfecta falta *una* cosa: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (op. Cit., p. 95). La

reproducción técnica tiene, para Benjamin, cualidades específicas: se muestra más original que una reproducción manual (que es falsa por regla general) y la copia reproducida técnicamente puede llegar a contextos inasequibles a su original. En cualquier caso, para Benjamin, la obra reproducida técnicamente siempre va a perder el valor de su aquí y su ahora. Entonces: “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (...) Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su ocurrencia masiva” (op. Cit., p. 97). Benjamin va a introducir su concepto de lo aurático en relación a la tendencia de las masas a querer *“superar lo irrepetible de cada hecho recibiendo su reproducción”* (op. Cit., pp. 99-100).

Según Bourriaud, el arte contemporáneo realiza un desplazamiento radical en comparación con el arte moderno, pues en lugar de negar el aura de la obra de arte desplaza su origen y su efecto. El crítico manifiesta abiertamente su aversión al individualismo contemporáneo –“no hay suficientes palabras para insultar el individualismo contemporáneo” (op. Cit., p. 72)–, y va a proponer que “el aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse” (op. Cit., p. 73). Aquí radican, para el francés, las apuestas reales del teatro contemporáneo:

Sólo se puede prolongar beneficiosamente la modernidad si vamos más allá de las luchas que nos legó: en nuestras sociedades post-industriales, ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la

emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia. (Bourriaud, 2006, p. 73)

Cuando se replican las formas tradicionales de entender el arte, se paga el precio de desligarse del momento preciso en el que este se desarrolla, su existencia fenomenológica y su carácter relacional. Las necesidades del teatro, de sus espectadores y, por extensión, de la sociedad y de sus individuos, están en constante cambio. Hoy nos enfrentamos a un panorama global que propone la disgregación radical entre sus individuos. En una sociedad que ha decidido mediar cualquier relación humana –“¿Usted quiere calor humano y bienestar compartido? Venga y pruebe nuestro café...” (op. Cit., p. 7)–, el espacio de las relaciones comunes es el más afectado, dirá Bourriaud: “Simbolizada o reemplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado” (ibid.).

Por lo tanto, en el teatro, lo relacional se transforma en una apuesta de resistencia social. Aquí se hace evidente que las formas son contenido, y la experiencia artística que promueva una imbricación concreta entre sus participantes, se posiciona como la práctica efectiva de un modelo agrupador que, lejos de unificar las individualidades, las explota poniéndolas en relación.

### **CAPÍTULO III. APLICACIÓN DEL MECANISMO DEL ERROR EN LA PUESTA EN ESCENA**

Todo lo que hemos abordado en los capítulos anteriores demarca el terreno artístico y teórico donde la problemática de este trabajo pretende situarse. Dado que la presente investigación es de doble pertinencia, donde elaboramos una investigación teórica y a la vez generamos un espectáculo teatral profesional donde se traslada un elemento específico a la puesta en escena, en esta sección vamos a analizar cómo se aborda metodológicamente nuestro caso de estudio, es decir, cómo se instala el mecanismo del error para responder a la pregunta de investigación. A continuación nos centraremos en las decisiones que fueron tomadas para abordar el proceso práctico que se divide en tres momentos: el trabajo preliminar, los ensayos (subdivididos en dos etapas) y las funciones.

### 3.1 Trabajo preliminar

#### Elección del texto

Como el error pretende interrumpir el *continuum* de la representación, la decisión de utilizar una dramaturgia existente responde a la necesidad de tener alguna representación tradicional que fracturar. Similar al gesto de Infante cuando toma la dramaturgia de Minvielle (que exigía una gran escenografía para ser representada, problema del que deriva la creación de la escena a través de la palabra), *Romeo y Julieta* nos permite elaborar una representación que responda a los medios tradicionales del teatro para poder aplicar el error respecto a ellos.

*Romeo y Julieta* es una obra emblemática en la historia del teatro, escrita por William Shakespeare en 1597. Cuenta la historia de dos jóvenes que se enamoran a pesar de pertenecer a dos casas históricamente enemigas de la ciudad de Verona. Los jóvenes deciden casarse de todos modos, pero una serie de desencuentros van a producir que ambos se suiciden. La muerte de los amantes, finalmente, logra la reconciliación de las familias.

Esta obra nos proporciona los aspectos que la hacen ideal para nuestro montaje: la representación clásica de la obra responde de forma clara a las nociones tradicionales de trama y caracterización.



En primer lugar, es una obra que se constituye en el texto, allí es donde se dan todas las informaciones importantes, allí radica también la belleza que se le atribuye históricamente a esta pieza. La importancia absoluta está puesta en la trama de los actos y, de la manera en que sea montada, nunca será *Romeo y Julieta* de William Shakespeare si es que no cuenta la historia que conocemos respetando la concatenación lógica que propone la dramaturgia. Otro punto a considerar, es que al ser una historia popularmente conocida, la operación de interrupción no va a significar un esfuerzo intelectual extra en el espectador. Si este tuviera demasiado afán por la comprensión del devenir del relato mientras es interrumpido, presuponemos que tardaría mucho más en abandonar esa empresa y evaluar otras opciones de posicionarse como espectador en esta obra fallida. Por último, la historia conocida nos permite garantizar la existencia de preconcepciones, opiniones y expectativas formadas en el público respecto a la obra y sobre su propio rol respecto a ella, lo que nos sirve para que sean éstas mismas confianzas las que se vean problematizadas a través del error.

Por otra parte, los personajes de *Romeo y Julieta* son clásicos, responden a cánones culturales conocidos por el común de las personas: el carácter y la corporalidad que comporta cada figura está dado por el texto y por la tradición. En un lugar común habita la idea de un Romeo joven, apuesto, noble y apasionado; una Julieta hermosa, etérea, inocente y enamorada; un Fray Lorenzo mayor, gentil y comprensivo; y un Ama incondicional para Julieta,

protectora, maternal. Gracias a estas nociones, intuimos que el error puede provocar mayor contraste entre el cuerpo del personaje y el cuerpo del actor, lo que va a significar una mayor evidencia de la imposibilidad de la representación cuando desaparezca el primero y emerja el segundo.

Hacemos hincapié en la primera herramienta del Devising Theatre que seleccionamos (punto de partida independiente de un texto dramático), y aclaramos que el texto de Shakespeare no constituye, en ningún caso, el elemento de origen de la investigación, sino que existe a disposición del mecanismo del error que, a su vez, nace desde una pregunta teórica.

Para efectos de proporcionar algún grado de contexto, comentaremos aquí que, en términos generales, nuestra obra se trata de un grupo que quiere hacer una función teatral tradicional de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, enfatizando la idea de que el trágico desenlace de los amantes es consecuencia de un desencuentro particular: el error de Fray Lorenzo al no ser capaz de entregar a Romeo una carta que indica que Julieta estará simulando su muerte y que el joven debe pasar a buscar a su enamorada a la hora que despertará para luego poder huir juntos. Cuando Romeo se entera de la muerte de Julieta, al no haber recibido los detalles del plan, decide matarse y por consecuencia su amada también se suicida. Sin embargo, en el momento del espectáculo, el elenco se ve enfrentado a imprevistos y cometen equivocaciones que impiden que puedan llevar a cabo la representación como

estaba prevista, enfrentados siempre al conflicto de continuar con la función teatral.

Para este montaje en particular solo utilizaremos los personajes de Romeo, Julieta, Fray Lorenzo y Ama, puesto que son las figuras necesarias para poder llevar a cabo una sección de la obra de Shakespeare que nos permita instalar el mecanismo del error.

### **Reunión del elenco**

En septiembre de 2014 el elenco se conforma con María Fernanda Giacaman (Julieta), Camila Huenchumil (Ama), Carlos Ocayo (Fray Lorenzo) y Félix Villar (Romeo), actores profesionales que tienen entre 24 y 26 años. Son las mismas personas que han participado en los ejercicios de aproximación a este montaje dentro de este programa de Magíster, cuestión que es un punto a considerar: existe en ellos un grado experiencia escénica respecto a algunas nociones fundamentales de esta investigación que han sido trabajadas durante todo el proceso académico. Sin embargo, estos actores no son, por cierto, los más virtuosos, ni dominan mejor alguna técnica de actuación particular, no tienen la mejor voz, ni el cuerpo más hábil, ni un vasto rango de flexibilidad emotiva para actuar. Todas esas cosas, desde la perspectiva de este montaje, son irrelevantes. La categoría a considerar es la segunda herramienta metodológica que extraemos del Devising Theatre (la política de grupo), según

la cual el aspecto realmente importante para la decisión respecto a los integrantes del elenco recae en razones políticas y artísticas: quiénes son los participantes, sus personalidades, el interés que manifiestan por formas no tradicionales de trabajar en teatro, su postura frente al oficio, su inteligencia.

Una característica en común del grupo formado es una manera particular de relacionarnos con el conocimiento adquirido de manera formal-académica. No es nuestra intención utilizarlo para demostrar dominio, sino como objeto de cuestionamiento y reflexividad sobre el quehacer y el fenómeno teatral. Las personas que estarán en el escenario son de fundamental importancia en este proceso, porque ellos proporcionarán la mayor parte del material creativo que compondrá la materialidad de la obra. Con personas distintas, indudablemente el resultado sería otro, porque la obra pretende estar construida sobre lo que ellos son y están dispuestos a compartir como actores y personas.

### **Aproximación teórica con el elenco**

Teniendo en cuenta que esta investigación nace a partir de una pregunta teórica y, a la vez, como se pretende metodológicamente que los actores estén involucrados activamente en el proceso creativo y no relegando su labor solamente a la interpretación de texto o la ejecución de instrucciones que se emiten desde la dirección (multi-visión como tercera herramienta del Devising Theatre), se hizo necesario que el elenco se aproximara al contexto teórico de

este trabajo. Resumí los contenidos más relevantes de la pesquisa formal, planteé la línea de pensamiento de la investigación con énfasis en las preguntas escénicas que se desprenden de las categorías teóricas, el diálogo entre autores y artistas en torno al concepto del error, comenté la precaria propuesta estructural que existía en este momento y las expectativas (todavía muy generales) del proyecto. En esta instancia, los actores responden positivamente y entienden el lugar que se espera de ellos, una actitud propositiva para construir un objeto artístico cuya forma será elaborada en conjunto entre ellos y la dirección.

### **Lectura y manipulación del texto de William Shakespeare**

Realizamos la lectura de toda la traducción de *Romeo y Julieta* de Pablo Neruda. Los actores ya sabían qué personaje tenían que interpretar en una primera instancia: Félix como Romeo, María como Julieta, Carlos como Fray Lorenzo y Camila como técnico operacional.

De antemano sabíamos que era inviable e innecesario montar todo el texto para los objetivos del mecanismo, por lo que, luego de la lectura completa de la obra de Shakespeare, evaluamos cuáles eran las escenas en la que reconocemos el arco dramático de la historia de amor de Romeo y Julieta, teniendo en cuenta que, sin lugar a dudas, el dominio dramático de Shakespeare es sobresaliente y su obra tiene una serie de líneas dramáticas

que potencian esa línea principal. Esas otras líneas fueron eliminadas, cuidando de no alterar demasiado la fábula original, pero dejando la acción de la obra a cargo de solamente tres personajes: Romeo, Julieta y Fray Lorenzo. Posteriormente, yo sintetice las escenas seleccionadas procurando dejarlas en su expresión más concisa en términos de información, teniendo la precaución de no alterar el lenguaje shakesperiano-nerudiano. Este es el primer material dramático con el que contamos para elaborar la sección inicial de la estructura donde pretendemos instalar la representación de *Romeo y Julieta* que será luego interrumpida con el mecanismo.

### **3.2 Ensayos (parte 1)**

El proceso de montaje se lleva a cabo en 46 sesiones de ensayos (con un promedio de tres horas de duración) durante cinco meses de trabajo, desde el día 14 de octubre de 2014 hasta el 17 de marzo de 2015 (jornada previa al estreno). Aquí hemos dividido el proceso en dos grandes etapas de ensayos: la primera, en la que nos propusimos montar las escenas seleccionadas y editadas de *Romeo y Julieta* y experimentar sometiéndolas al mecanismo del error; y la segunda, donde montamos las escenas en las que, luego que un error detiene de forma importante el *continuum* de la representación, los actores son los protagonistas de la estructura dramática.

#### **Construcción de personajes de Romeo y Julieta desde el realismo psicológico**

En la primera tanda de ensayos (octubre-diciembre 2014), el objetivo será montar la primera parte de la obra e instalar el *continuum* de la representación que se va a interrumpir con el mecanismo del error. En esta etapa, los personajes de *Romeo y Julieta* de Shakespeare están en escena y sufren las intervenciones del mecanismo del error. La primera tarea para comenzar los ensayos es determinar cómo son los personajes que serán los protagonistas de la acción en el comienzo. Creemos fundamental que los

personajes posean una construcción corporal evidente y diferente de los propios cuerpos de los actores para que, ante la irrupción de los errores, sea perceptible que esa propuesta corporal desaparece progresivamente hasta eliminarse. Es, en definitiva, es una estrategia de contraste para hacer más perceptible los efectos del error para el espectador.

Para la construcción de los personajes optamos por utilizar un método realista, que incluye las bases stanislavskianas de la actuación. La experiencia más cercana con este estilo de actuación la tenemos, como elenco, desde nuestra formación académica. La mayoría del grupo (4/5) hizo sus estudios de pregrado en Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, carrera que en su malla curricular dedica cuatro semestre únicamente a la forma de actuación realista. Ramón Núñez (Premio Nacional de Artes 2009) es actor y profesor de actuación de la mencionada Universidad, cuya materia de dominio son las técnicas del realismo psicológico. Su propuesta es que los alumnos experimenten el método de las acciones de Stanislavsky como parte fundamental de su entrenamiento actoral. De sus clases poseemos un material titulado *Cómo construir un personaje*, que consiste en un cuestionario de 30 preguntas que el actor/alumno debe contestar para el conocimiento profundo de su personaje bajo un enfoque físico, sociológico y psicológico. Todas las preguntas deben ser respondidas remitiendo al texto dramático, o bien a la imaginación del actor pero con coherencia lógica y natural con el retrato que la obra ofrece del personaje. Este material del profesor Núñez indica que, con el



resultado final del cuestionario, el actor se podrá formar una imagen tal de este que será capaz de comprender la naturaleza de sus acciones en la obra por completo, incluso saber cual sería su conducta en circunstancias ajenas a la obra. Luego de conocer todas las características externas e internas, se pretende que el actor pueda interpretar tan convincente y sinceramente como sea posible.

Hacemos uso de este cuestionario para que cada actor realice el análisis de texto correspondiente a su personaje y así recoja e invente algunas características físicas y psicológicas que serán relevantes para sus propuestas de personaje. Cabe recordar que nuestro énfasis siempre está puesto en la traducción corporal de dichas características, pues queremos que el personaje sea una estructura visible al espectador y distinta al propio cuerpo del actor.

Luego de que los actores comparten con el grupo los resultados de sus cuestionarios, comienzan el trabajo práctico con tarea de construir la estructura física que enfatiza los aspectos psicológicos que describieron e inventaron en la teoría. Los ensayos siempre comienzan con un entrenamiento que puede ser personal o colectivo, dependiendo de las necesidades del grupo en cada circunstancia. En las primeras sesiones, cada actor y actriz trabajó en crear una postura, un tono, ritmo, flujo, respiración, peso, posición de los huesos, articulaciones, nivel y máscara de su personaje, lo que devenía luego en una forma de caminar, de mirar, de tocar y de hablar. Creamos también una actitud y gestos básicos para cada uno, y de esta forma obtuvimos propuestas físicas

que, con el pasar de las jornadas de trabajo, van tomando forma y se van aprehendiendo por los actores en la medida en que son practicadas. Los ensayos son momentos de trabajo físico, pero no se trata aquí de descubrir la corporalidad del personaje, sino de construirla: es un proceso primordialmente técnico. Ellos deben tomar decisiones formales y psicológicas, adquirirlas, registrarlas, y constituir un material del que puedan disponer a su antojo. La idea de que los actores sistematicen rigurosamente las decisiones que toman respecto de sus personajes radica en la necesidad del montaje: necesitamos que el actor domine la corporalidad de su personaje, porque cuando los errores irrumpen en la escena, los actores deben hacer que su propuesta se vea comprometida, tienen que ser capaces de suspender el personaje y ser ellos mismos o, desde allí, volver a construirlos, o ser una versión intermedia entre ambos. Este dominio, por ende, es necesario para la obra y su mecanismo.

En este punto nos enfrentamos a la dificultad de la magnitud: con la metodología basada en el realismo psicológico las propuestas resultaban poco visibles. Trabajamos en hacerlas más evidentes, teniendo en cuenta que el espectador es quien debe reconocer las estructuras físicas (para luego reconocer cuando no están y que esta falta produzca el sentido displacentero que propone Advis).

Probamos enfrentar a estos personajes a acciones físicas mediante la improvisación: sentarse, tomar cosas, caminar, correr, decir una palabra a otro, saludar, caerse, cantar y otras acciones libres que los actores generaban con

objetos de la sala de ensayo. Todos estos ejercicios tienen el objetivo de poner la estructura física a prueba en diferentes movimientos para flexibilizarla y que los actores sean capaz de actuar con ella.

Las conversaciones después de las sesiones son fundamentales, porque los actores tienen la oportunidad de comentar sus dificultades que, por un lado, constituyen un componente sustancial para ir reevaluando las metodologías del proceso que, en definitiva, van apareciendo con el hacer. En este sentido se manifiesta la singularidad del producto escénico que propone el Devising Theatre, las necesidades del proceso van apareciendo en la misma práctica. Por otro lado, las complicaciones y visiones de los actores siempre pueden, eventualmente, constituir material para la estructura formal de la obra.

Más adelante en el proceso incorporamos el texto de la primera escena (Romeo y Julieta se enamoran, descubren la identidad del otro y aún así deciden casarse) en una improvisación. Lo que ocurrió fue que Félix y María abandonaron completamente la propuesta corporal que habían construido y se remitieron a leer las líneas escritas. Para María este momento significó un golpe abrupto, demasiada intelectualidad en una etapa tan temprana. Pero lo que en realidad develó esta situación es que las estructuras corporales que habían trabajado no estaban aprehendidas con consistencia en los cuerpos de los actores.

Paralelamente, también apareció un problema interesante. Camila (que en esta etapa de los ensayos está observando desde fuera de la escena porque

originalmente iba a interpretar el personaje de una operadora técnica que tenía su aparición posteriormente) se pregunta por cómo estamos abordando la cuestión de la verosimilitud: ¿eso es Romeo o es una persona diciendo textos? Esta ambigüedad, que será útil en etapas posteriores del trabajo, tiene su primera aparición en este momento. En esta etapa de elaboración de personajes se evidencia el cuerpo de los actores como el límite de la representación mimética. En el sentido de la falla de Barría, podemos observar que el hecho de que María tenga un corte de pelo masculino, que Carlos tenga 25 años y no 50, etc, son todas características que manifiestan la imposibilidad profunda de encarnar a otras personas. Concluimos que lo verosímil, en nuestra obra, no es lo más apegado a la realidad, sino a la lógica de la representación (como actividad). En este sentido, lo realmente importante es que el afán de que todos los esfuerzos de los actores estén dirigidos a encarnar los personajes y contar la historia, independiente de la calidad con que lo logren finalmente.

### **Apoyo Dramaturgismo**

Este proceso práctico tiene la intervención de un apoyo de dramaturgismo a cargo de Macarena Andrews, dramaturgista de la Universidad de Glasgow. Este aporte consiste en guiar los procesos de generación de texto de forma ligada al proceso de escenificación, que se manifiesta con la

presencia de la dramaturgista en tres sesiones del proceso (una de ellas de trabajo práctico).

Andrews va a identificar que la selección de texto realizada por el elenco no funciona dramáticamente. Recordemos que nuestra discriminación primera estuvo hecha en base a la línea de la historia de amor de Romeo y Julieta, favoreciendo la figura de Fray Lorenzo. Sin embargo, al parecer este filtro no posee hilo conductor. Según la dramaturgista, con los extractos seleccionados no se arma una nueva estructura, sino que existen solo pedazos de la estructura original. Su planteamiento es que, teniendo en consideración que la dramaturgia de la obra no es *Romeo y Julieta* shakesperiano y dado que es probable que la gente conozca la fábula, no es necesario ver el desarrollo de la historia de amor de los protagonistas, sino la línea del error que se manifiesta en la aparición de las personas escénicas (los actores). La propuesta de Macarena será pesquisar el material de equívoco que no necesariamente es el material dramático de la fábula e identificar las escenas que son susceptibles a la introducción del error como interrupción al *continuum* de la representación. En este sentido, ella reconoce al Ama como una figura importante, puesto que en la dramaturgia original este personaje tiene escenas de equívocos, dificultades de comunicación y dilatación dramática, recursos que serían útiles para la elaboración de un nueva alternativa de selección de las escenas de la dramaturgia shakesperiana a favor del mecanismo del error. Con este aporte, realizamos cambios estructurales a la dramaturgia que considerábamos base,

incluyendo al montaje la figura del Ama, que sería interpretada por Camila, y rehaciendo la selección de escenas poniendo énfasis en las que nos permitirían la introducción del error. Por ejemplo, en la escena quinta del acto segundo, Julieta espera impaciente al Ama que ha tenido como encargo comprobar si Romeo era sincero cuando le juró amor a la joven y si es que está dispuesto a casarse como habían acordado. Cuando llega, el Ama se declara cansada, enferma, agobiada, todo esto con el objeto de dilatar dramáticamente la revelación de la información que Julieta ansía. Esta dilatación es un recurso de la dramaturgia original que es posible potenciar con el error y convertirla a en una interrupción al *continuum* de la representación. Precisamente en este momento, más adelante incluiremos un problema para la actrices que hará uso de esta dilatación hasta convertirla en un riesgo para la continuidad de la obra.

### **Otra metodología para la creación de personajes: acciones físicas**

Con la inclusión del texto en los ensayos, las estructuras físicas de los personajes se vieron complicadas. Parece que los actores no podían preocuparse de decir el texto y, a la vez, mantener su propuesta física intacta. Esto atentaba contra nuestro trabajo porque necesitábamos que la información que cada cuerpo proporcionaba del personaje fuese consistente: si Romeo es físicamente igual a Félix, ¿cómo se iba a evidenciar que un error había provocado que el actor abandonó su caracterización por un momento? Sería

imposible para el público captar esa consecuencia. Se hizo manifiesta la necesidad de buscar una nueva herramienta para que los actores pudiesen trabajar con sus estructuras físicas.

En esta instancia, Camila, actriz del elenco, propuso trabajar con el método de acciones físicas de Paula Zúñiga (nominada a premios Altazor 2007, categoría mejor actriz), quien había sido su profesora en dos oportunidades y que se inspira en el método Alba Emoting para elaborar su propuesta.

Camila explicará durante dos sesiones de qué se trata la propuesta de Paula Zúñiga y cómo se aplica: la premisa principal es que es necesario conocer y tener claridad del propio instrumento (el cuerpo). En este procedimiento se habla del impulso como lo relevante de la acción, estableciendo una tríada indisociable entre emoción, impulso y acción.

El método indica que las emociones básicas son pena, alegría, miedo, rabia, erotismo, ternura y cada emoción tiene un tipo de respiración específica. Las emociones tienen objetivo, explicará Camila citando a Zúñiga, por lo tanto, el actor posee un impulso que puede manifestarse a través de las acciones físicas. El objetivo de la rabia, por ejemplo es destruir, matar, atacar, agarrar como una fiera y no soltar a la presa: con la rabia puede existir la capacidad de matar a otro en escena (energéticamente). Como ninguna emoción se manifiesta de manera pura, cuando se analizan los personajes se definen las emociones que el actor cree que tienen y, según la importancia de cada una, escoge una parte del cuerpo que va a manifestar la emoción.

Con toda esta información, pusimos en práctica el método. Cada actor seleccionó las emociones de su personaje y le aplicó una jerarquía. Luego eligió una parte de su cuerpo para cada emoción y así se crearon nuevas estructuras físicas donde cada uno pudo sistematizar la información, posicionarla en un lugar en el cuerpo y utilizar el personaje como una materialidad concreta. Por ejemplo, María elige posicionar el miedo en la mano de Julieta, por tanto, cada vez que esa emoción aparece, ella agarra su vestido. Este giro metodológico dio resultados notorios, aportando considerablemente a la aprehensión de las estructuras físicas por parte de los actores y la visibilidad de las mismas.

### **Montar escenas de *Romeo y Julieta* de Shakespeare**

Comenzamos el trabajo de levantar escénicamente las escenas escogidas de *Romeo y Julieta* cuando los actores ya tenían las estructuras físicas de los personajes incorporadas (aunque siempre se siguen trabajando). El trabajo de montaje en esta etapa consistió en intentar respetar la propuesta del texto, sus acotaciones y su significado original.

Mientras los actores construyen la partitura de acciones y movimientos bajo mi dirección, pronto descubrimos que la sala de ensayos es un ambiente fértil para la aparición de errores espontáneos que podrían ser considerados para nuestro mecanismo. Si bien la pretensión metodológica original era tener montadas todas las escenas de *Romeo y Julieta* shakesperiana y después



incluir los errores, esto no se respetó. Lo que hicimos fue montar una escena y después aplicarle errores, y luego lo mismo con la siguiente. Por lo tanto, esta etapa se transforma en un proceso dual: mientras se construye la primera sección que corresponde a la representación de *Romeo y Julieta*, paralelamente yo registro algunas equivocaciones que los actores cometen o de las que son víctimas en el proceso, para luego evaluar su pertinencia en el mecanismo e incorporarlas como errores dentro de la obra. Por ejemplo, en la primera escena, Romeo y Julieta se conocen a través de una pieza de baile. En los ensayos, Félix y María deben practicar este baile, proceso en el cual naturalmente se descoordinan, se tropiezan, se olvidan, etc. Cuando María cuenta mal los pasos del baile y se queda atrás, veo que en la cara de la actriz se manifiesta una pequeña muestra de frustración y en Félix se asoma el impulso solucionador de intentar ocultar el traspie y hacerlo parte de la coreografía original. Este es un ejemplo sutil de cómo el error actúa evidenciando al actor tras el personaje, mismo funcionamiento que se observa en otros errores escogidos a partir de la sala de ensayos, que tienen la forma de equivocaciones en entradas a escena, o no respetar los pie de texto.

Los errores se eligen según su verosimilitud (¿podría suceder esto en una función?), su capacidad para interrumpir efectivamente el *continuum* de la representación (¿dificulta la comprensión lógica de la trama?, ¿revela al actor?) y su posibilidad de ser replicados después de que sucedieron espontáneamente en los ensayos.

También los errores que decidimos incorporar están propuestos por algún elemento específico de la obra. Por ejemplo, en la escena en la que se introduce a Fray Lorenzo, la dramaturgia establece que el personaje está recolectando hierbas que son los materiales que él utiliza para crear brebajes. El actor que interpreta a Fray Lorenzo, Carlos, propuso para su entrada una acción similar: entrar con un canasto y organizar las hierbas que traía en este. Esta acción nos inspiró a inventar que Carlos pudo haber olvidado preparar debidamente su utilería. Por consecuencia, dentro del canasto pusimos una bolsa plástica fuertemente anudada que contiene en su interior las hierbas que debe mostrar al público. En la dificultad del actor y la evidencia de sus técnicas para solucionar este inconveniente (hablando más fuerte y repitiendo textos para ocultar el sonido de la bolsa) ocurre la pérdida de atención en el texto y la atención en el problema del actor.

Otra forma de incorporar los errores que conformarían parte del mecanismo es aprovechando las propuestas de personaje de los propios actores. Por ejemplo, cuando Romeo logra convencer a Fray Lorenzo de que lo case con Julieta, Félix expone a un personaje altamente emocionado. Planteamos en este momento que esta excitación provocara en el actor un descontrol energético que lo hace realizar un ademán que lanza la Biblia de Fray Lorenzo fuera del espacio escénico. Este gesto debe distraer al actor de su función representacional y pretende distraer al espectador también. De esta forma se va construyendo la efectividad del mecanismo, con la suma de estos

elementos que no deja al público concentrarse plenamente en la trama propuesta y, en cambio, ve al actor fugarse tras la estructura del personaje, lo que desplaza su atención de los medios de la representación tradicional. Otro ejemplo de este estilo sería el caso de María, que propone para Julieta una respiración muy profunda y agitada. En un monólogo, la actriz abusa de esta respiración y se marea, por lo que tiene que detenerse un momento para poder continuar, tardando unos segundos en poder reconstituir su propuesta física del personaje.

Por último, otras experiencias teatrales también inspiran a nuestro mecanismo del error en esta primera etapa. Adaptamos un fenómeno que ocurrió a dos integrantes del elenco durante una función de otro espectáculo, en la que el ruido de un taladro proveniente desde el exterior del teatro resonaba dentro e interrumpía la concentración tanto de los actores como de los espectadores. Decidimos replicar este incidente en nuestra obra, instalando a una persona que estuviera construyendo justo fuera de la sala. El momento que escogimos para ser interrumpido con este error fue la escena del Ama que comentábamos anteriormente, donde la dilatación dramática en la dramaturgia se transforma en la imposibilidad de las actrices de continuar con la escena porque el molesto ruido hace que Camila no pueda transmitir la información importante de la escena y finalmente olvide sus textos, comprometiendo así el *continuum* de la representación.

En este proceso se hace evidente que, bajo la premisa dramática de salvar la representación, cada error va a requerir un intento solucionador de parte de los actores, y en los ensayos descubrimos que la solución va a residir en alguien específico. Los actores notan que hay errores frente a los que están en condiciones de plantear una solución, porque ocurren dentro del perímetro de la escena, pero los que son de índole externo presentan una dificultad mayor para ellos. A partir de esta reflexión hemos instaurado las siguientes distinciones respecto a los tipos de error para esta investigación:

- a) Errores dentro de la escena: esta categoría incluye los errores actorales o los problemas materiales (por ejemplo si se rompe un objeto de utilería de forma imprevista en la escena), cosas que suceden en la zona del espacio de representación y que su capacidad de ser solucionados reside, en primera instancia, en los actores.
- b) Errores fuera de la escena: también afectan a la escena y a los actores que en ese momento están actuando, pero su origen es distinto. Aquí distinguimos dos subcategorías:
  - Errores técnicos: corresponden al universo de la tecnología, electricidad, multimedia, es decir, provienen de dispositivos que fallan en su eficiencia. La solución depende de los integrantes del equipo de trabajo presentes en la sala pero fuera de escena, aunque los actores pueden proponer estrategias para dilatar u ocultar el impacto de estos errores.

- Errores externos: Estos suceden desde fuera de la sala y son los más difíciles de solucionar porque no está en las manos ni de los actores ni del equipo técnico. Los actores sí tienen alguna capacidad de aminorar el daño de este error, por ejemplo, integrándolo a la trama, pero es sin duda el más difícil de sobrevivir sin dañar la continuidad o la verosimilitud de la representación.

Respecto a estas categorías, mencionamos aquí los errores que se manifiestan en la primera parte de la obra (en orden de aparición):

1. María cuenta mal los pasos en el baile y se queda atrás de Félix (actoral).
2. Carlos olvidó preparar debidamente su utilería y dentro del canasto hay una bolsa plástica fuertemente anudada que contiene las hierbas que él debe manipular en escena (actoral).
3. Félix entra antes a la escena (actoral).
4. Félix no respeta pies de texto e interrumpe los textos de Fray Lorenzo (actoral).
5. Félix tira la biblia fuera del escenario (actoral).
6. La propuesta física que María creó para Julieta incluye una respiración muy profunda y agitada. Por abusar de ella, la actriz se mareó (actoral).

7. Desde fuera de la sala alguien está construyendo: suena un taladro y un martillo con intensidad creciente. Los textos de Camila no se escuchan y el ruido la desconcentra hasta hacerla olvidar fragmentos (externo).

### **3.3 Ensayos (parte 2)**

En esta segunda etapa (diciembre 2014-marzo 2015) las metodologías de montaje cambian. Hasta ahora hemos descrito el proceso a través del cual montamos algunas escenas de la obra de Shakespeare e incluimos los errores que seleccionamos, investigando en el alcance solucionador que tendría cada actor ante cada evento, considerando que la representación, aunque esforzadamente, aún continúa. A continuación analizaremos el proceso a través del cual el actor se va convirtiendo en el protagonista de la acción, de forma directamente proporcional al desarrollo del mecanismo del error.

#### **Improvisación para construir el tejido dramático**

En nuestra obra, el perjuicio a la eficiencia de la representación tradicional quiere ser cada vez más evidente, valga decir, la fábula se parece cada vez menos a la original y los actores se muestran progresivamente como tales. Moviéndonos en esta dirección, la improvisación resulta ser la herramienta fundamental para construir la estructura dramática, tal como lo propone la metodología del Devising Theatre. Todas las escenas de esta segunda tanda de montaje se construyen a partir de premisas básicas que yo establezco y que los actores desarrollan improvisando. Las premisas propuestas son los errores y el actor improvisa sus reacciones y acciones

posteriores en relación al problema, y partir de estas se va tejiendo el desarrollo dramático de nuestra obra. Aquí son muy relevantes las personalidades de cada persona del elenco y la relación que poseen con el oficio. Siempre manifesté al grupo lo importante que consideraba a este equipo para la conformación de la obra, por su capacidad de crear y su apertura ante la experimentación. Pero además, cada uno posee una relación particular respecto al trabajo teatral y la invitación, en esta etapa, es a poner esas cuestiones en juego.

La metodología consiste en que yo grabo el audio de las improvisaciones, luego los reviso, los transcribo, los edito, y ese material lo utilizamos como una guía para el próximo ensayo, donde el proceso se vuelve a repetir, y así sucesivamente. El texto final de la obra es nada más que un registro de la materialidad escénica.

El último error que teníamos dentro del mecanismo era la inmersión del ruido de herramientas de construcción desde fuera de la escena. A raíz de esto, determinamos que Camila podría salir de la sala a exigir silencio, lo que les proporcionaría a los actores restantes otra dificultad: continuar la obra sin una actriz. Luego de la salida de Camila, el resto del elenco no cuenta con el Ama para llevar a cabo la escena del matrimonio de Romeo y Julieta. A través de la improvisación, elaboramos estrategias solucionadoras tales como que Julieta informe que el Ama tuvo un accidente, o que Romeo la vaya a buscar y la traiga ayudándola a caminar, hasta que, finalmente, los actores deciden prescindir de



ese personaje para llevar a cabo la ceremonia. Como vemos, puede parecer que la última solución era la más acertada y las otras innecesarias, pero como el error se plantea como un imprevisto que aparentemente ocurre por primera vez en cada función, las estrategias solucionadoras poco acertadas son coherentes en ese contexto. De esta forma se va construyendo el tejido dramático de la obra, pensando en la lógica de los errores y las decisiones que los actores proponen para solucionar, detener o atenuar el impacto de ellos en la escena, viéndose progresivamente más dificultados en la tarea de continuar con la representación.

La estructura básica con la que contamos para ir construyendo este montaje incluye un momento en que la representación tradicional se detiene por completo a través de un error importante y, desde este momento en específico, es el actor el que va a ser el protagonista de la acción dramática. Llegado el punto, nos preguntamos cuál podría ser ese error que sea capaz de interrumpir definitivamente el *continuum* de la representación. Según la categorización que comentamos anteriormente, pensamos que debía ser un error desde fuera de la escena para que los actores tuviesen la mínima capacidad solucionadora posible. Optamos por incorporar un error técnico: la falla de la mesa operadora de iluminación. Con este desperfecto, los actores no podrán seguir interpretando sus personajes ni realizando las acciones que propone la trama debido a la ausencia de la luz. Sin embargo, como nuestra premisa dramática es que la representación debe continuar, seguimos pensando en el ámbito

solucionador de ese error desde aquí, finalmente optando por proyectar un video con el final de la obra para que el público no se vaya sin haber visto la historia completa. Por supuesto que este video, que podría haber funcionado como una alternativa para continuar con la representación, también va a fallar, desperfecto que causa la salida de la sala tanto de la directora como del operador técnico. En este contexto, donde los actores se encuentran solos frente a los espectadores y despojados de los medios de la representación tradicional, no pueden ponerse de acuerdo en cómo abordar el problema de la obra fallida: si es que continuar a pesar de todo lo ocurrido y en precarias condiciones, o asumir el fracaso y cancelar la función. Este desacuerdo llega a su clímax cuando Camila y Félix discuten en frente de los presentes, mientras Carlos se pone nervioso y se ríe y María se resigna y no hace nada.

La siguiente dificultad que enfrentamos fue respecto a cómo ponerle fin al mecanismo y revelarlo como ficcional, otro aspecto que yo consideraba fundamental dentro de la estructura. Para solucionar esta problemática, pretendimos utilizar dos mecanismos: primero, que el video que propondríamos mostrar en realidad demostrase que la obra consistía en los errores, reproduciendo una versión de la obra en la que ocurre lo mismo que sucedió en vivo. En segundo lugar, abordamos la alternativa de repetir una sección de la obra y con eso evidenciar que la construcción del espectáculo era premeditada. Más adelante nos daríamos cuenta que dos momentos de revelación no tenían sentido, pero abordaremos ese punto pronto.

Es la situación de la pelea entre Camila y Félix la que decidimos repetir 4 veces, en la que cada actor debe interpretar a todos los demás actores. Esta escena, denominada enroque, tomó varias horas de ensayo, pues consistió en un trabajo técnico de mucha precisión: Camila, Carlos, Félix y María realizaron una partitura muy detallada de sus movimientos, textos y emociones durante esta escena, y todos los demás debieron aprender todas las partituras y luego ejecutarlas una tras otra.

En la última etapa del proceso incluimos dos actores más, Nicolás Labra y Gonzalo Espinosa, que representarán a un técnico operacional (que manejará el proyector), y a un estudiante de la Universidad de Chile (que construirá fuera de la sala durante la función) respectivamente.

Los errores que se manifiestan en esta segunda parte de la obra y sus categorías (por orden de aparición) son:

1. Camila no está dentro de la sala para interpretar al Ama (externo).
2. No hay biblia en el escenario y Carlos no se sabe la escena (externo).
3. El altar se desmorona (material).
4. Camila no está dentro de la sala para interpretar al Ama (externo).
5. Se quema la mesa de luces: apagón total (técnico).
6. El proyector no funciona (técnico).
7. Directora demora mucho en volver con una solución (externo).
8. Actores no se pueden poner de acuerdo en las reglas de la representación (actoral).

Ya decíamos que en este punto la estructura plantea la igualación de los niveles de información que manejan los espectadores (a través de la escena del enroque). La sucesión de los errores continúa hasta el final, cuando el técnico de sala informa al elenco que deben desocupar la sala inmediatamente, pero es la perspectiva del espectador la que cambia, ahora dentro de una obra que se vuelve a ficcionalizar. Cabe mencionar que el momento en el que un espectador es capaz de atribuir al error el carácter de dispositivo escénico puede ocurrir en cualquier momento del acontecimiento y responde a factores muy heterogéneos que exploraremos más adelante.

### **Nuestro *Romeo y Julieta***

La obra que proponemos como objeto escénico que intenta responder la pregunta de investigación se trata de lo siguiente (estructura dramática detallada en ANEXO A):

Comienza la obra con una voz en *off* que introduce la obra *Romeo y Julieta* con el prólogo shakesperiano, que da pie al baile en el que los protagonistas se conocen (fotografía en ANEXO B). Luego de compartir una danza, en la que María se tropieza sutilmente, Romeo y Julieta se declaran inmediatamente amor eterno y, a pesar de que descubren que pertenecen a familias enemigas, deciden casarse. En la escena siguiente vemos a Fray Lorenzo agradeciendo a Dios por las bondades de la naturaleza. Se dispone a

ordenar las hierbas que lleva en su canasto, mientras realza las propiedades de las mismas. Sin embargo, el actor Carlos olvidó preparar debidamente su utilería y, dentro del canasto, hay una bolsa plástica fuertemente anudada que contiene las hierbas que su personaje debe mostrar a público. Subiendo el volumen de su voz y repitiendo textos, intenta cubrir el ruido que produce la bolsa al intentar ser desanudada. Finalmente, el actor termina por romperla y así poder continuar la escena. Más adelante ingresa Romeo, quien le suplica a Fray Lorenzo que consienta en casarlo con Julieta, sin embargo, Félix erró en el momento en que debía entrar a escena haciéndolo precipitadamente. Al notar su equivocación, se retira del escenario intentando pasar desapercibido. Cuando Fray Lorenzo accede a realizar el matrimonio con la esperanza de que así puedan reconciliarse las familias enemigas, Félix, en su intento de interpretar a un Romeo emocionado, lanza la Biblia de Fray Lorenzo fuera del escenario, acción que Carlos no nota. En la siguiente escena, Julieta expresa su impaciencia respecto a la demora del Ama, quien partió hace más de tres horas a hablar con Romeo para determinar si él realmente se quiere casar con ella. La propuesta física que María creó para Julieta incluye una respiración profunda y agitada. Por abusar de este recurso, la actriz se mareó en escena, por lo que debe detenerse unos segundos hasta reponerse. Una vez que llega el Ama, debe comunicarle a Julieta que Romeo la está esperando en la celda de Fray Lorenzo para contraer matrimonio con ella, ceremonia en la que ella misma será testigo. Sin embargo, desde fuera de la sala alguien está

construyendo: suena un taladro y un martillo con intensidad progresiva. Camila intenta subir su voz y repetir la información importante, pero el molesto ruido la desconcentra hasta olvidar sus líneas (fotografía en ANEXO C). Terminada la escena, la actriz se retira de la sala para encarar a la persona que efectúa la molestia sonora, exigiéndole que se retire. En la siguiente escena, Romeo y Julieta acuden a la celda de Fray Lorenzo para casarse, pero Camila no está dentro de la sala para interpretar al Ama. María inventa que el Ama tuvo un accidente y Félix, procurando no abandonar su caracterización de Romeo, va a buscarla. Paralelamente, Carlos se encuentra con el problema de que la Biblia no está por ningún lado, y tenía registrados allí los acontecimientos importantes de la escena. Al no encontrarla, se ve forzado a improvisar todo el matrimonio. Finalmente Romeo vuelve sin haber encontrado al Ama (Félix no pudo convencer a Camila de entrar porque está obstinada en encontrar a un responsable que se haga cargo del respeto al arte en ese lugar) y terminan la escena muy dificultosamente (fotografía en ANEXO D).

Se escucha nuevamente un audio que narra el conflicto que tiene un grupo de Capuletos con un grupo de Montescos en el que Mercuccio, mejor amigo de Romeo, termina muerto. Romeo, nos expone el narrador, decide tomar venganza y mata al asesino, Tybaldo, que es primo de Julieta. Ante la posibilidad de que el príncipe de Verona le imponga a él la sentencia de muerte, escapa. En escena vemos a Romeo acudiendo a la celda de Fray Lorenzo, donde se entera que su sentencia es el destierro. El Ama debe llegar a este

lugar a comunicar sobre la doliente condición de Julieta. Sin embargo, Camila todavía no ha ingresado a la sala y María se ve forzada a interpretar al Ama para poder continuar. Antes de que la escena termine, la mesa de luces se quema y se produce un apagón total. Los actores terminan la escena a oscuras mientras la directora y el técnico evalúan la condición del problema en la cabina de control. La directora le exige al joven que traiga una nueva mesa de luces y el técnico se retira de la sala. Ella, a oscuras, sube al escenario a comunicar a los actores del problema, quienes le aconsejan que muestre un video con la parte final de la obra. La directora prende la luz general de la sala, pide disculpas por todo lo ocurrido, ofrece la posibilidad de que el público se retire y plantea como alternativa la reproducción del registro audiovisual de las escenas que faltan. Sin embargo, el proyector no funciona y ella se apresura en salir de la sala para buscar ayuda técnica. Como tarda excesivamente, los actores deciden comenzar a narrar a los espectadores la escenas restantes de la obra, aunque nunca pueden ponerse de acuerdo sobre qué normas de la actuación deben seguir (fotografía en ANEXO E). Cuando el relato que construyen, que es un híbrido entre los que intentan representar y los que intentan exponer directamente a los espectadores, se transforma en una discusión protagonizada por Félix y Camila, esta pelea se repite cuatro veces en las que todos los actores interpretan al resto de los actores (fotografía en ANEXO F). Cuando termina esta secuencia, que plantea la revelación del error como estructura dramática, el actor que interpreta al técnico no reconoce su pie de texto con el

que debía pedir que la función se terminara porque ya habían excedido el tiempo permitido. Después de que los actores lo encaran por estar distraído, repiten el pie y el técnico realiza la escena mencionada. Los actores le suplican un poco más de tiempo (fotografía en ANEXO G), y se apresuran a disponer todo para representar el final de *Romeo y Julieta* shakesperiana. Como lo hacen muy de prisa, consideran que no logra constituirse el final como se debe. A raíz de esto, Carlos y Camila le entregan focos a algunos espectadores para que iluminen el escenario y así dar un tono más teatral a la muerte de los amantes. Félix y María llevan a cabo la escena final, el público realiza el *fade out* de la luz y la obra termina.

### **Profesor Guía componente práctico**

El profesor Jesús Codina Oria cumplió el rol de guía y ayuda del proceso en su dimensión práctica. Su labor se incorpora durante la etapa final del montaje, en la que el profesor asiste a seis ensayos y posterior a cada uno, realiza los comentarios que considera pertinentes para cooperar con la puesta en escena.

El profesor es, en definitiva, nuestro primer espectador, y con él nos enfrentamos al problema del estilo de la obra. Para Codina, es muy ambiguo el tono de la sección representacional de *Romeo y Julieta*, que oscila entre la comedia y la tragedia sin tomar partido estricto en uno de los códigos. Piensa



que hay un problema de verosimilitud, si es que ha de conformarse el sentido trágico que propone la obra original, atribuyendo esta falta al hecho de que, a su juicio, los personajes están demasiado caricaturizados, resultando en propuestas de personaje que en ningún momento se separan del actor. Llegar a este lugar actoral es un objetivo para nosotros, pero no en una primera instancia. Al menos alguien debía creer que esta representación es la propuesta original para que funcionara la estructura. La intuición del profesor es que favorecer el tono cómico atenta contra los objetivos del montaje.

Considerando esta opinión, hicimos lo posible por disminuir en magnitud la forma de las propuestas de personaje, esperando atenuar el tono cómico de la propuesta que el profesor identificó. Sin embargo, debido a lo avanzado del proceso, no hubo tiempo para evaluar con precisión en los restantes elementos de la dirección que podrían ser causantes del fenómeno que identificó el profesor.

Con el tiempo, es posible establecer que una lectura al problema podría radicar en los planteamientos del filósofo Henri Bergson sobre la comicidad. En su escrito *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (2011), el francés va a determinar que la diferencia esencial entre el drama y la comedia, es que en la primera categoría las pasiones están tan bien incorporadas al personaje que no pensamos en las características de aquel vicio o pasión, sino en la persona que los absorbe. Por lo mismo, dirá Bergson, que el título de un drama será generalmente un nombre propio. Por otra parte, en la comedia el vicio

cómico es el personaje central, del que cuelgan los personajes de carne y hueso:

Muchas comedias son designadas con un nombre común: El avaro, El jugador, etc. Si le pido que se imagine una obra que pueda llamarse El celoso, por ejemplo, ya verá que le viene a la mente Sganarelle, o George Dandin, pero no Otelo; El celoso sólo puede ser un título de comedia (Bergson, 2011, p. 16).

Nunca nos propusimos de antemano abordar el estilo de la representación de *Romeo y Julieta* como una comedia, sin embargo, lo risible se apoderó de la escena. Podemos pensar que, al desplazar el punto de enfoque de los protagonistas hacia el error, el sujeto pierde atención y se posiciona el 'vicio' que lo absorbe, el error, como lo más relevante. *Romeo y Julieta* es una tragedia por excelencia, pero al entrar al terreno del comportamiento, humanizando al arquetipo y siendo tomado por una estructura que levanta el error por sobre los sujetos, pierde su categoría trágica y se desplaza al terreno de lo cómico. Esta es una teoría simple que podría explicar el fenómeno que el profesor Codina advirtió, sin duda el análisis profundo de su observación queda pendiente.

## **Diseño**

En febrero de 2015 se incorpora al proyecto Andrea Pizarro, la diseñadora integral de nuestro montaje (estudiante de último año de Diseño Teatral de la Universidad de Chile). Convenimos en que la escenografía y los

vestuarios debían cumplir el rol de potenciar la ilusión de la representación tradicional, es decir, debían corresponder a la fábula original. Por supuesto que el presupuesto precario con el que contamos será determinante en la realización de esta idea, cuestión que, lejos de ser un punto en contra, pueda resultar a favor de potenciar la idea del error como el punto de fuga entre una idea y su materialización efectiva (que nunca cumple la expectativas de la idea original) y aplicar esta consideración a propósito de nuestros recursos limitados.

Andrea diseña y lidera el proceso de materialización de la escenografía y los vestuarios, trabajando con blancos y negros para el fondo que replicará alguna calle de la ciudad de Verona, colores cálidos para Julieta y el Ama, y fríos para Romeo y Fray Lorenzo, misma elección cromática que utiliza para realizar el diseño de la iluminación.

### **3.4 Funciones**

#### **Ficha técnica**

La obra *Romeo y Julieta* fue presentada del día 18 al 21 de marzo en la sala Sergio Aguirre, Facultad de Teatro de la Universidad de Chile, Morandé 750, Santiago.

Dirección: Tania Novoa

Elenco: Camila Huenchumil, María Fernanda Giacaman, Carlos Ocayo, Félix Villar, Nicolás Labra, Gonzalo Espinosa

Diseño integral: Andrea Pizarro

Diseño gráfico: Claudio Ram Betancourt

Confección vestuario: Camila Villegas

#### **Reseña**

Todos conocemos la historia de Romeo y Julieta, enamorados desde el primer instante, pero nacidos en casas enemigas y obligados a esconder su amor por el odio de sus familias. Luego de casarse a escondidas, los jóvenes depositan su confianza en Fray Lorenzo, quien gesta un plan que llevará a Julieta a simular su muerte para escapar de un matrimonio no deseado y poder huir con Romeo. Sin embargo, el Fray nunca es capaz de comunicar a Romeo

este plan, porque comete un descuido. Esta singular, humana y pequeña equivocación va a desencadenar una serie de desencuentros que culminan con un trágico final: la muerte de los amantes. ¿Fue el destino el que determinó este fatal desenlace? ¿Un plan divino? ¿O un error?

### **Sobre las funciones**

El día del estreno, todo el trabajo que realizamos durante la etapa de montaje finalmente se concretó y las expectativas respecto a los alcances del mecanismo del error se pusieron a prueba.

Una de las cosas más relevantes que sucedió fue respecto a, irónicamente, un imprevisto real: originalmente, cuando la representación se detenía por el corte de la mesa de luces, contemplábamos reproducir un video que cumplía la función de revelar que los errores que se manifestaron hasta ese momento, eran parte de la obra. Pero el video realmente no funcionó. Tuvimos que obviar este momento y continuar pretendiendo la espontaneidad de los errores hasta el episodio del enroque. Esto provocó dos situaciones: en primer lugar, decidimos que esta modificación nos favorecía, porque finalmente la gente no adquirió la información unilateralmente, desde la escena, sino que tuvo que recurrir a la comunicación entre ellos mismos o a profundos análisis del entorno (la sala entera) para descifrar qué es lo que estaba ocurriendo. Este

fenómeno tiene mucho más que ver con los objetivos que nos habíamos planteado, por eso mantuvimos esta modificación en todas las funciones.

En segundo lugar, el problema del video generó un momento de alta intensidad para nosotros como elenco: antes que nadie, Camila sabía que el video no iba a funcionar porque era ella la encargada de desbloquear el proyector y no lo hizo. Ella intentaba comunicar a Félix que había un problema grave con el aparato, pero él pensaba que su compañera estaba actuando y no la ayudaba realmente. Camila, desesperada, no encontraba la forma de expresarle a Carlos y a María que se dirigían inminentemente hacia una escena que de verdad no iba a funcionar. Pero ellos estaban en escena (en el sector de las butacas, pero actuando), por lo que Camila no podía transmitir la información. Cuando se evidenció que la proyección no funcionaba, María estaba tan nerviosa que el resto de nosotros pensamos que se iba a descompensar realmente. En este sentido experimentamos un momento de fragilidad en el que todo podía cambiar, el límite se confundió completamente para nosotros y, por un largo momento, percibimos el no poder distinguir entre la escena y la irrupción de lo real, detonando en el elenco una actitud de alerta ante el exceso de lo que éramos capaces de representar.

## **Tono actoral**

La premisa dramática es salvar la representación, pero a veces los actores ingresaban en una dinámica en la que sutil pero significativamente exponían más sus reacciones cuando las sabían divertidas para el espectador. Tal vez este era el origen del problema que observó el profesor Jesús Codina cuando notó un carácter cómico en nuestra propuesta escénica. Este fue un punto a evaluar durante las funciones, porque no podíamos menospreciar el patetismo de un actor, el costo a su dignidad, la incapacidad de sus cuerpos para representar, sacrificándolas por la visión humorística de las mismas. El error debe ser jugado en serio, sino no adquiere espesor y el mecanismo pierde verosimilitud desde una etapa muy temprana. Interpreto que el afán de hacer humor, en este caso, esconde inseguridad y la resistencia de los actores a ingresar en un terreno más expuesto que el acostumbrado.

## **Participación del público: nuevas reglas**

Otra de las cosas que tuvimos que considerar luego del estreno para el resto de las funciones fue el nivel de participación del público. La obra no lo obliga, pero sí lo propone. Si es que iba a suceder o no, era impredecible, pero en el estreno nos encontramos con que la gente estaba más activa respecto a nuestras expectativas (más adelante especificaremos las reacciones y acciones

del espectador durante las funciones). Probablemente el incidente del video que significó para el elenco un estado de alerta permanente afectó en la actitud receptiva del público que se posicionó desde ese mismo estado.

Teniendo ahora la certeza de que era posible que un espectador interviniese aportando con ideas para solucionar los imprevistos, o que algunos se levantaran de sus butacas con el mismo objeto, tuvimos que reevaluar errores que eran de muy fácil solución, así como también el modo de actuar en escena. Lidar con el público se evidenció como una tarea activa, no solamente escuchar sus reacciones, sino que permearse por ellas, reaccionar de vuelta hacia ellas, considerarlas, etc.

Como progresivamente fuimos constatando lo que sospechábamos, que el espectador constituye finalmente la obra, agregamos algunas consideraciones para el resto de las funciones: siempre intentar incorporar las reacciones del espectador en el conflicto de la escena e interpelar personalmente (“él entendió, se está riendo”, “ahí está mi mamá que me vino a ver”, “te invito a asociar, sí, a ti”, etc.) para enfatizar aún mas la pérdida de la noción representacional. Todas estas cosas bajo la premisa de nunca atacar a un espectador, porque lo relacional que intentamos levantar tiene un carácter cooperativo más que confrontacional o interpelador.



## **El espectador**

El espectador se estableció como una figura fundamental en nuestra obra. Si pensábamos que sería un logro del montaje que la gente simplemente sufriera incomodidad debido a la fractura de los cánones esperados, sus reacciones y acciones durante las cuatro funciones significaron para nosotros la apertura de una dimensión muy emocionante, puesto que no sólo nos encontramos ante espectadores que respondían a la estructura de la forma en que la planteamos teóricamente, es decir, que cree en la veracidad de los errores hasta el momento de la revelación del mecanismo, sino que existen incontables matices en la experiencia de la aprehensión de esta obra dentro de los cuales se levanta no solamente el anhelo solucionador, sino que la participación a conciencia.

Creamos una categoría para entender cómo funcionan los espectadores, es así como surge el concepto de espectador engañado (el que piensa que está siendo testigo de una representación que fracasa) y el espectador cómplice (el que está experimentando el fenómeno con sus costuras expuestas). Aunque la conversión del primero al segundo está planteada estructuralmente en la escena del enroque, el espectador engañado se puede transformar en cómplice en cualquier momento de la obra, dependiendo de factores absolutamente heterogéneos.

A continuación se exponen algunas de las cosas que piensan, padecen o hacen los espectadores engañados y los cómplices, entendiendo que éste es un registro parcial, pues la investigación no contempla la recopilación detallada de las reacciones del espectador. Sin embargo, debido a la sorpresiva e incuestionable relevancia que cobró esta figura en las funciones, lo consideramos pertinente.

### **Los espectadores engañados**

- Algunos afirmaron arrepentirse de haber asistido a los pocos minutos de comenzada la obra. Al parecer la escenografía, los vestuarios y el estilo de actuación anunciaban un intento de montaje sin mucha elaboración formal ni estilística, lo que, para los más entendidos en teatro, consistía una total pérdida de tiempo.
- Muy común era presenciar que, ante uno o un grupo de espectadores cómplices que disfrutaban de los errores y manifiestamente ríen, los engañados censuran esta actitud y piden silenciar las risas, porque para ellos el error es sinónimo de sufrimiento del actor o actriz que está arriba del escenario.
- Como reacción espontánea en momentos de alta tensión e incertidumbre, a veces los espectadores explotaban en un aplauso de ánimo hacia algún miembro del elenco.

- En estos espectadores se evidencian algunas reacciones de tipo fisiológico como la aceleración del ritmo cardíaco por la tensión de la situación y otras reacciones similares (que ocurrían casi exclusivamente en personas que tienen alguna relación de tipo afectiva con alguien del elenco).
- Como están intentando configurarse en su lugar de espectadores, suelen buscar información en los demás, o bien ver cómo están reaccionando para encontrar una forma en que esta situación resulte sostenible para ellos. A veces esto se traduce en imitar la actitud de otro espectador. En muchas ocasiones, observar a los demás espectadores es la mayor fuente de información para comenzar a sospechar sobre la construcción de los errores.
- Muchos espectadores que creen estar siendo parte de una obra fallida, aventuran a elaborar soluciones o alternativas para remediar los errores. Estas las comentan en un contexto privado, por ejemplo con sus acompañantes, probablemente porque no saben cómo llevar a cabo sus propuestas solucionadoras o porque no consideran pertinente pasar directamente a la acción. Hubo el caso de un espectador, psicólogo de profesión, que confiesa haber estado a punto de pararse y proponerles a los actores ejercicios de relajación en el momento en el que el video falla, donde los actores manifiestan evidente tensión e incertidumbre porque las posibilidades de continuar con la obra parecen más difíciles que

nunca. Sin embargo, el pudor se apoderó de esta persona y finalmente no intervino.

- Un espectador engañado evidenció abiertamente una solución, cuando aparentemente no había forma de seguir porque la mesa de luces se había quemado, sin embargo estaban las luces de la sala prendidas. Esta persona (cabe destacar que no era conocida por nadie del elenco) levantó la voz y preguntó explícitamente por qué no seguíamos simplemente con la obra, si las luces de la sala estaban prendidas (haciendo notar lo evidente que era la solución). Yo intenté argumentar que esas luces eran demasiado feas y no tenían nada que ver con lo que queríamos proponer. Su manifestación de esa solución tan obvia devela una deficiencia de los hilos en la construcción de los errores: había una forma mas o menos viable para seguir y estábamos casi esforzándonos por no verla. Este tipo de intervenciones no son estrictamente provocadas, sino que son permitidas. No es coincidencia que este sujeto haya levantado la palabra en una pausa que, en mi papel de directora afligida, realicé justo luego de haber confesado que no sabía qué hacer. Esta pausa es un espacio para la intervención.
- Con frecuencia algún espectador sale de la sala a hacer callar a la persona que emite ruidos de construcción. Lo relevante aquí es que este error no solo era una invasión sonora molesta, sino que los espectadores eran testigos de cómo Camila perdía la concentración, olvidaba las

palabras y luchaba con mucho esfuerzo por intentar reconstituir el texto y decir lo importante, pero no podía. Esto impulsaba a la gente a pararse y hacer algo al respecto. En la primera función salió persona tras persona a intentar detenerlo hasta que un espectador salió con la intención de golpearlo. En ese momento, nuestro actor tuvo que confesar su condición integrante del elenco y un engañado se convirtió en cómplice. Otra persona afirmó haberse sentido llamada a salir, esto por estar su butaca al lado de la puerta. Por la proximidad, sintió que era su responsabilidad levantarse y hacer callar al joven fuera de la sala.

- En una función fuimos testigos de una espectadora que insistió un largo momento en hacer callar a una actriz del elenco. En este caso particular, esta joven estuvo doblemente engañada por su pareja quien, habiendo visto la obra el día anterior, hizo su propia actuación ante ella, asegurando que nada de lo que sucedía había pasado el día anterior. La muchacha estaba muy angustiada y en un gesto de extremo apoyo al elenco, hacía callar a Camila desde su butaca para que dejase de interrumpir a Félix que intentaba actuar.
- En otro caso particular, un sujeto pensó que todos los problemas que el elenco padecía eran resultado de un complot externo. Esta persona salió de la sala a pedir silencio por los ruidos de construcción con una actitud un poco violenta y alguien del pasillo (no sabemos quién es) le dijo que no le hiciera nada al muchacho que construía porque él era parte de la

obra. El espectador quedó perplejo. ¿Era verdad? Y si era verdad, ¿por qué alguien externo confesaría tal información con el riesgo de arruinar la obra? Luego, cuando se cortó la luz, la mente de este sujeto hizo una conexión que, aunque parezca descabellada, para él tenía perfecto sentido: tal vez están boicoteando la obra.

- Era muy común escuchar después, en forma de comentarios, que la gente que estuvo engañada en algún momento se sorprendía de cómo esto podía suceder en la Universidad de Chile, o también ¿cómo va a ser una obra de Magíster de esta Universidad tan precaria? Así se devela ligeramente el papel institucional en la forma de entender el teatro.
- En una función, gente se retiró. Esta reacción sucede cuando las personas pensaban que iban a ver *Romeo y Julieta* de Shakespeare y, en base a esta expectativa, se sienten profundamente decepcionados de la calidad del espectáculo. Las mujeres que se retiraron intentaron hacer la menor evidencia posible de su gesto, pero no había caso: las luces de la sala estaban prendidas y cada rincón de la sala expuesto.

### **Los espectadores cómplices**

- Ríen por los errores y por los espectadores engañados, pues disfrutan del cómo transcurren las cosas cuando ya se liberan de pensar que el elenco está sufriendo realmente, y a la vez gustan de su posición

privilegiada de acceso a la información, por tanto los signos de preocupación de los engañados también les resultan cómicos.

- A veces algún espectador, o porque conoce al elenco o tiene algún grado de cercanía con los mecanismos de esta obra en particular, plantea que desde un principio se le reveló todo y, por ende, su experiencia no fue placentera. Sin pretender juzgar la subjetividad de un espectador, puede ser que este fenómeno tenga que ver con la falta de flexibilidad de un sujeto que no evaluó una forma alternativa de posicionarse en este acontecimiento.
- Este tipo de espectadores emiten textos o gestos relevantes para la conversión del engañado en cómplice: Por ejemplo, el sujeto que salió con la intención de golpear a Gonzalo (productor del ruido externo), cuando volvió a la sala estaba sereno. Este cambio provocó en otros, aún engañados, la sospecha de que algo raro había en todo esto. A veces incluso emiten información muy explícita a los engañados. Por ejemplo, nos encontramos con funciones en las que alguien emite en voz alta comentarios del estilo: “pero si no hay de qué preocuparse, esta es la obra”.
- Cuando el engañado entiende que es cómplice ocurre, en algunos, un momento de *flash back* en el que se pregunta: si los errores estaban programados, ¿por qué salió tanta gente a hacer callar al ruido? ¿Por qué tal persona hizo esto o aquello? Estas preguntas llevaron a un

espectador a pensar en la posibilidad de que todas las personas presentes, menos él, se habían puesto de acuerdo previamente.

Este último caso con el de la joven que hacía callar a la actriz en escena son los extremos: por un lado, el que piensa en las profundidades insólitas de esta construcción de la que es víctima; y por el otro, la que estaba inmersa en un real absoluto que la obligaba a ayudar como fuese posible para que la obra pudiese continuar. Como vemos, son experiencias radicalmente opuestas, cuesta pensar que lo que las origina es la misma obra. Pero este es precisamente el objetivo último del error: la emergencia de las individualidades de los asistentes que se sienten investidos en un problema en común entre ellos y con el elenco. Luego de las funciones y de realizar este catastro informal, podemos dar cuenta de cómo el mecanismo del error tiene un carácter flexible, en cualquier momento se puede revelar el dispositivo como ficticio, dependiendo de la experiencia que cada espectador decide elaborar como propia en la medida en que se relaciona con las demás personas participantes del suceso.



## Comisión evaluadora

La comisión se conforma por la profesora Alicia Solá y el profesor José Luis Olivari. A continuación expondremos algunos de sus comentarios específicos respecto de la obra:

Para la profesora Alicia Solá, ciertos elementos como el telón pintado – que la remite a la Comedia del Arte–, la voz en *off* del narrador y los personajes estereotipados, le hacen pensar que esta representación de *Romeo y Julieta* apunta a la comicidad, no a la tragedia. Este tono de la obra, para la profesora, impidió que los errores provocasen angustia levantando, por el contrario, las risas del espectador. Lo cómico hace que la propuesta pierda fuerza dramática. Según ésta idea, si el contexto elegido hubiese sido de solemnidad y sufrimiento, el espectador no hubiese reído sino que hubiera solidarizado con el momento trágico que vivía el elenco.

Si bien la profesora identifica errores pequeños al principio que la sorprenden como imprevistos, destaca la escena del Ama y Julieta interrumpida por los ruidos de construcción como la más lograda en cuanto provoca y modifica la relación entre los personajes. Se produce, para ella, una tensión que es disuelta por las risas de los demás espectadores que le hicieron comprender que los errores cometidos eran intencionales.

Por su parte, el profesor José Luis Olivari va a destacar como primera impresión la estética mal resuelta y la interpretación de los actores que en un

comienzo demuestran deficiencias propias de actores *amateur*, que más adelante toman sentido como parte de la hipótesis de la dirección, que el profesor interpreta como una disquisición entre los actores sobre lo que habría ocurrido con el desenlace de la obra de Shakespeare, si no hubiera ocurrido “el error” dentro de su trama y los personajes que lo causan. Al igual que la profesora Solá, considera una similitud de la obra con un teatro de actores como el de la Comedia del Arte, por su carácter de juego que, en este caso, sería parte de una simulación para hacer creer que lo que ocurre es real, cuando en verdad es una realidad escénica ya determinada según el plan de dirección.

El profesor distingue dos de los errores de la obra como recursos directoriales: los ruidos desde el exterior y el corte de luz. Para él, los errores ocurren como un espectáculo circense, donde las fallas del espectáculo, se convierten en elementos performativos, hasta que el montaje toma el carácter de conversaciones representadas y, dentro de la lógica del profesor, de ensayos de las escenas finales de la obra que concluye con su clásico final.

Esta instancia evaluativa se revelan las implicancias de las decisiones tomadas para la construcción del montaje respecto a los objetivos del mismo, siendo un aporte la pesquisa de la comisión a propósito de los momentos mayor o menormente logrados según los propósitos específicos de este trabajo. Se levantan como elementos a discusión la comicidad en la que entra tanto el elenco como el espectador (que posiblemente funciona en perjuicio de la

calidad trágica tanto de la obra shakesperiana como de la línea dramática del error) y la pertinencia de ciertos mecanismos estructurales como la repetición, comentarios significativos a la hora de analizar la obra bajo la perspectiva de esta propia investigación y establecer las observaciones pertinentes tanto para concluir como para desarrollar este proyecto en el futuro.

## CONCLUSIONES

Hemos desarrollado esta investigación teórico-práctica que introduce teóricamente y pone a prueba escénicamente el mecanismo del error. Manifestamos e intentamos probar que este dispositivo puede resultar efectivo para problematizar la distancia entre obra y espectador que proponen las prácticas teatrales tradicionales, tratando el fracaso de la obra teatral como un problema que sea común para artistas y espectadores y, con ello, borrar el trazo separador, teniendo como expectativa principal la constitución de un proyecto que plantee la posibilidad de la emergencia de un acontecimiento teatral en el que la relación de los participantes se establezca como lo más relevante. Luego de nuestro proceso, podemos concluir lo siguiente:

Después de proponernos como primer objetivo la escenificación de una porción de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare para que este material constituyera la representación que sería interrumpida con el mecanismo del error, podemos constatar que una dramaturgia tan emblemática requiere un alto nivel de estudio preliminar y manejo de herramientas directoriales tradicionales si es que se pretende, como en nuestro caso, configurar una puesta en escena que fuese verosímil en su autonomía como una tragedia. La dirección no se hizo cargo cabalmente de esta tarea, por falta de experticia en la creación de montajes de este tipo, resultando en una propuesta criticada como carente de

decisión en la especificidad de la clave teatral trabajada y del componente trágico que la obra original propone. Lejos de ser un descubrimiento a *posteriori*, consideramos pertinente incorporar las faltas de pericia del elenco en la conformación de la sección primordialmente shakesperiana del montaje, resultando una propuesta que revela precariedad técnica, económica y artística (en su sentido tradicional), sin comprometer con ello la utilización de la fábula y la caracterización como medios principales para ser representada, necesidad estructural para la eficacia del mecanismo del error. Por lo tanto, estas cuestiones no restringen el objetivo e, incluso, podríamos considerarlo un aspecto que favorece la verosimilitud de los errores, en cuanto aparentan ser accidentes, imprevistos y descuidos que irrumpen en la escena en un contexto teatral precario.

Dicho lo anterior, el propósito de construir un mecanismo de errores que pueda ser percibido como espontáneo (que no forma parte de la construcción del espectáculo) por un porcentaje de los espectadores en cada una de las funciones fue logrado: en nuestras cuatro funciones, el problema dramático del fracaso de una obra teatral es aprehendido como real para algunas personas. Podemos dar cuenta de ello a través de las reacciones de insatisfacción, tensión, expectación y anhelo solucionador que, en distinto grado, algunos manifiestan y, sobre todo, por el hecho de que en estos espectadores aparece la acción y la participación con el objeto de ayudar a solucionar las

complicaciones que, creen, el elenco padece. A estos asistentes los hemos denominado espectadores engañados.

A pesar de que como objetivo nos propusimos contar con la credulidad que algunos sujetos atribuyen a la espontaneidad de los errores, siempre tuvimos en consideración que este no podía ser el único caso, puesto que el espectador ideal como una masa que responde precisamente al modelo que el elenco construye, no existe (ni debe existir). Por lo tanto, al espectador que sí advierte el error como un mecanismo escénico lo hemos denominado cómplice. Los espectadores cómplices pueden emerger en cualquier momento del acontecimiento (pueden llegar siendo cómplices o bien un espectador engañado puede pasar a ser cómplice porque descubrió el carácter ficcional del dispositivo). La complicidad se levanta como una forma igualmente viable de concebir el fenómeno escénico que esta obra proporciona, que se manifiesta en una participación a conciencia. Ejemplo de esto tenemos el caso del sujeto que mantuvo a su pareja el mayor tiempo posible en el estado de engañada. Esta persona no está haciendo otra cosa que actuar la misma premisa dramática que los actores frente a su compañera. Cabe destacar que el número de espectadores cómplices parecía ir en aumento con el pasar de las funciones, lo que nos permite advertir la posibilidad de encontrarnos con una función en la que el objetivo de que haya un porcentaje de espectadores que desconozcan el mecanismo eventualmente no se cumpliera. La interrogante que surge es: ¿se

compromete el objetivo de la investigación si no hay nadie que garantice el espacio de credulidad ante el error?

Por otra parte, y refiriéndonos al objetivo de aplicar el mecanismo del error a la puesta en escena shakesperiana para problematizar la distancia entre la escena y los espectadores a través de la alteración de la lógica de la eficacia de los medios tradicionales de la representación (en lo concreto, mediante la interrupción de la trama específica y la evidencia del actor en escena), podemos confirmar, primero, que ambas cosas fueron trabajadas como la manifestación del impacto de los errores y, segundo, que el espectador fue capaz de percibir dicha manifestación, lo que en efecto provoca conflicto en su posición. Para ejemplificar podemos remitir a la escena del Ama con Julieta, en la que el fuerte ruido de herramientas de construcción irrumpe en la sala, imposibilitando que la actriz interprete su personaje y siga emitiendo la información, puesto que se desconcentra, olvida sus textos y la construcción corporal que debía proponer. La demostración de la actriz sufriendo y la posibilidad de no poder continuar con el relato hacen que este sea un momento relevante en la obra en cuanto problematiza al espectador sobre qué opción tomar: suspender cualquier expresión del espacio-tiempo presente y mantener su lugar tradicional de observador, o ejercer alguna acción que aporte a la solución del problema (entre ambos extremos hay, por supuesto, reacciones intermedias del orden intelectual, emocional y fisiológico). Este conflicto, propio de la performance artística, fue un efecto del mecanismo. La interrupción al *continuum* de la

representación, materializado en el error que fractura la fábula dispuesta y la caracterización, resulta ser un procedimiento efectivo para el objetivo que nos habíamos propuesto.

A partir de lo anterior, destacamos que la participación se descubre como una característica recurrente en las funciones de nuestra obra, a pesar de que estructuralmente solo planteamos alternativas tímidas para que esto pudiese ocurrir. Se evidencia la capacidad de esta estructura para proporcionar espacios permeables en los que el espectador puede actuar con libertad concordante a su individualidad, en la medida en que están dispuestos. Así, las reacciones y acciones de los asistentes (engañados) explicitan sus posiciones particulares que develan distintas dimensiones de ellos mismos para con el teatro o para con los otros. Por lo tanto, el mecanismo de los errores abre la posibilidad de que emerjan algunas particularidades del individuo inmerso en un problema colectivo (que es tanto dramático como real, depende para quién).

Por otra parte, propusimos como último objetivo la conformación de un acontecimiento teatral que funcione como contraparte de la empresa de emisión/extracción de sentido en el teatro tradicional y que, a la vez, potencia la relación particular de los espectadores entre ellos y con los actores. En primer lugar, la pretensión de la obra no es mantener al espectador en la sombra del conocimiento por el mayor tiempo posible y no existe alguien que entendió la obra más o de mejor manera que otra, todos estuvimos allí. Al plantear tardíamente, en términos de estructura, el momento en que se homogeniza la



información, proporcionamos un amplio rango de tiempo para que el espectador configurara activamente que estaba inmerso en un problema de orden dramático y no cotidiano. Lo importante no es la revelación de la información, sino la forma: cualquier tipo de sentido de orden racional se adquiere bajo mecanismos que no necesariamente lo son. Así, el cambio de un espectador engañado a cómplice se produce de formas considerablemente heterogéneas (por las expresiones faciales y corporales de otros espectadores, conversaciones que escuchan desde otras butacas, interpelaciones directas de otros asistentes, entre muchas otras), evidenciando así que el sentido se adquiere en comunidad. Este tipo de relación de un sujeto con el acontecimiento comienza a demarcar nuevo estado de las cosas, donde el contacto directo entre las personas del colectivo es precisamente lo que les permite emerger ya no como una masa silenciosa sino como individuos pensantes y elaboradores de su propia experiencia. A partir de la proliferación de reacciones y acciones de los espectadores a lo largo de nuestras cuatro funciones, podemos asumir que, a pesar de que planteamos una estructura teatral, la participación del público, por su carácter impredecible, convierte la obra en un ejercicio con carácter performático.

A pesar de que aparentemente existen tres estados generales de estar en el acontecimiento (el espectador engañado que cree que los errores suceden, el cómplice que sabe que es un artificio y el elenco que conoce la progresión del dispositivo –que también es una información parcial puesto que

no conoce las reacciones/acciones del público—), todas las alternativas se unen en un nivel común al término del suceso, donde nadie maneja más información que otro porque llegó la hora de hacer algo en común: dar fin a la obra. Después experimentar las transformaciones de un personaje en actor, un actor en personaje, una directora en personaje, un espectador en actor, un actor en espectador, un espectador en personaje, y todo aquello evidenciado como un gran juego en el que en alguna medida todos participamos, se abre el espacio de colaboración ya sin falsas apariencias: algunos espectadores toman la responsabilidad de iluminar la escena y los actores realizan la escena de la muerte de *Romeo y Julieta* despojados del afán original de la trama y la caracterización. Lo que se produce, entonces, es la evidencia de la colaboración de todos los participantes para elaborar algo. Finalmente, el objetivo de levantar un carácter relacional del fenómeno teatral como lo más relevante de la puesta en escena se considera satisfecho. Cuando los espectadores/iluminadores dan fin a la obra con la oscuridad y comienza el aplauso que termina la función, en realidad se aplauden también a sí mismos, al del lado, y al actor. Creemos que en última instancia, existe una aceptación general de que todos somos los partícipes de la construcción de este fenómeno teatral. Cuando llegamos al final, este no sucede en los mismos términos en los que habíamos comenzado. No se trata de la historia, ni de un espectador conmovido, ni de los personajes, ni de los actores en problemas, ni de un espectador solidario: se trata de la construcción conjunta de una situación, en

este caso, escénica. Concluimos que el error es un mecanismo de coparticipación y el aspecto relacional que levanta nuestro dispositivo se experimenta tanto en su sentido de más peso (cuando los espectadores realmente temen por la integridad de un actor), como en su aspecto más ligero (con la participación a consciencia).

Las principales dificultades metodológicas a las que nos enfrentamos radican en la imposibilidad de someter a un corto plazo temporal un proceso de Devising Theatre. Las herramientas de trabajo que respectan a la multi-visión y las posibilidades de la improvisación como método de creación se vieron comprometidas en el nivel de importancia que nos gustaría hubiesen tenido. Este hecho se relaciona directamente con otra falencia, la tardanza del inicio del trabajo práctico respecto a la investigación teórica, evidenciándose en una etapa muy posterior el conocimiento que la práctica es capaz de proporcionar, viéndose limitada nuestra posibilidad de resolver escénicamente en profundidad todos los aspectos deseados.

Creemos incorrecto también haber prescindido de una etapa de muestras previa al estreno: con esa instancia probablemente se nos hubiese revelado con anterioridad el nivel y el carácter de la participación del espectador, dato con el cual hubiésemos podido diseñar estrategias para rescatar sus reacciones y acciones con la debida precisión.

Es posible pensar que el problema que identificábamos en las páginas más tempranas de este trabajo a propósito del modelo represivo implícito que

alberga el teatro tradicional y sus prácticas, puede efectivamente encontrar una vía alternativa a través del mecanismo que hemos instalado. No obstante, si bien la actitud censora hacia el público se trastorna, nuestra propuesta no logra establecer con claridad las implicancias políticas que esta emancipación conlleva. Consideramos que la relación explícita entre un espectador que participa de la construcción de una obra y una persona de la vida cotidiana que se sabe capaz de accionar e intervenir, no se plantea con claridad en este trabajo. La relación indisociable del sujeto espectador con el sujeto social reside en un lugar primordialmente teórico aún.

La iniciativa de explorar en las posibilidades de un teatro participativo queda latente en el término de este proyecto. Nos preguntamos, por ejemplo, ¿qué pasa si un espectador altera demasiado la estructura y con su acción cambia drásticamente el desarrollo dramático que proponemos? ¿Qué sucede si el espacio de emergencia del espectador como un colectivo de individuos es totalmente apropiado por ellos y la obra deja de existir? Estas preguntas adquieren relieve en la medida en que somos capaces de reconocer la dificultad que tenemos los artistas formados en academias tradicionales para abordar con confianza las prácticas alternativas. A modo de ejemplo: cuando nos acercábamos al final de nuestra obra, los actores debían verse apremiados por el tiempo para dar fin a ella y se enfrentaban a una pequeña adversidad al no encontrar la daga ni el veneno que necesitaban para llevar a cabo la escena de la muerte. Sin embargo, en nuestra última función, esta situación escénica fue

irónicamente real: efectivamente no encontraban la daga que silenciosamente se había caído fuera del escenario. Un niño espectador rescató la daga, la deslizó a través del escenario y, sorpresivamente, los actores siguieron representando por unos momentos más la escena de no encontrar el arma. ¿Cómo puede ser esto posible? La desatención al momento presente, a la acción del espectador, es evidente. Esto refleja parcialmente la problemática que planteamos, que las estructuras de comportamiento del canon tradicional del teatro están presentes tanto en los artistas como en los espectadores, pudiendo suceder que incluso el público demuestra más flexibilidad al respecto que los propios actores.

Otra pregunta que surge a partir de la participación es si ¿es posible para el teatro proponer transformaciones que trasciendan la propia obra? Es cierto que las formas son su contenido: la práctica de un teatro relacional contiene un discurso en sí mismo, sin embargo, proponemos considerar este como el inicio de un proyecto mayor que aborde con más tenacidad en las posibles implicancias sociales que un fenómeno teatral participativo pueda adquirir. Sin duda esta investigación continuará preocupándose por las cuestiones que refieren a la relación del espectador-con-la-escena y del espectador-con-el-mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. ADVIS, L. 1978. *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago, Chile, Editorial Universitaria.
2. ARISTÓTELES. 1999. *La Poética*. (J. D. García, Trad.) México, Editores Mexicanos Unidos, S.A.
3. BARRÍA, M. 2014. *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago, Chile, Universitaria.
4. BECK, J. 1974. *El Living Theatre*. (J. M. Arancibia, Trad.) Caracas, Fundamentos.
5. BENJAMIN, W. 2005. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (J. Muñoz, Trad.) En W. Benjamin, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos.
6. BERGSON, H. 2011. La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad. (R. Blanco, Trad.) Buenos Aires, Ediciones Godot.
7. BOAL, A. 1980. *Teatro del oprimido/2. Ejercicios para actores y no actores*. (G. Schimilchuk, Trad.) México, Nueva Imagen, S.A.

8. BOAL, A. 2009. *Teatro del oprimido*. Barcelona, Alba Editorial.
9. BOURRIAUD, N. 2006. *Estética relacional*. (C. Beceyro y S. Delgado, Trad.) Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora.
10. BRECHT, B. 1963. *Breviario de estética teatral*. (R. Sciarretta, Trad.) Buenos Aires, La Rosa Blindada.
11. CROUCH, T. 2014. The theatre of reality and avoiding the stage's kiss of death [en línea]. The Guardian. 18 de junio, 2014.  
<<http://www.theguardian.com/stage/2014/jun/18/theatre-reality-adler-and-gibb-tim-crouch-playwright#start-of-comments>>  
[consulta: 02 de julio 2015]
12. DUBATTI, J. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
13. ETCHELLS, T. 2008. Spectacular programme note by Tim Etchells. [en línea]  
<<http://www.forcedentertainment.com/notebook-entry/spectacular-programme-note-by-tim-etchells/>>  
[consulta: 02 de julio 2015]
14. FISCHER-LICHTE, E. 2011. *Estética de lo performativo*. (D. González y D. Martínez, Trad.) Madrid, Abada Editores.

15. FORCED ENTERTAINMENT (s.f.). Spectacular. [en línea]  
<<http://www.forcedentertainment.com/project/spectacular/>>  
[consulta: 02 de julio 2015]
16. GARCÍA, J. D. 1999. Introducción a La Poética. En Aristóteles, *La Poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, S.A.
17. GRUMANN, A. (s.f.). Performance y performatividad. [en línea]  
<<http://andresgrumann.jimdo.com/areas-de-investigación/performance-y-performatividad/>>  
[consulta: 02 de julio 2015]
18. GUMBRECHT, H. U. 2005. *Producción de presencia*. México, Universidad Iberoamericana, A.C.
19. INFANTE, M. 2011. Entrevista. JHC New Media. [en línea]  
<<http://www.jhcnewmedia.org/fitam/201104/noticias/teatro/manuela-infante-reestrena-“ernesto”-co-produccion-de-la-fundacion-teatro-a-mil/>>  
[consulta: 02 de julio 2015]



20. JEREZ, C. 2005. *Cuqui Jerez*. [en línea]  
<<http://www.cuquijerez.com/the-real-fiction90>>  
[consulta: 02 de julio 2015]
21. LEHMANN, H.-T. 2006. *Postdramatic Theatre*. (K. Jürs-Munby, Trad.)  
Londres, Routledge.
22. MERLEAU-PONTY, M. 2008. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
23. ODDEY, A. 1994. *Devising theatre. A practical and theoretical handbook*.  
Londres, Routledge.
24. SÁNCHEZ, J. A. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*.  
Madrid, Visor Libros.
25. SCHECHNER, R. 2000. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. (M.  
A. Diz, Trad.) Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
26. STATES, B. O. 1985. *Great reckonings in little rooms*. Los Angeles,  
University of California Press.

27. TAYLOR, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México, Fondo de cultura económica.
28. TURNER, V. 1999. *La selva de los Símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. (R. V. Garay, Trad.) México, Siglo veintiuno editores, S.A.
29. TYTELL, J. 1999. *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*. (J. G. Costa, Trad.) Barcelona, La Liebre de Marzo, S.L.
30. URRUTIA, J. 1985. *Semió(p)tica. Ensayos sobre lo visible*. Madrid, Hiperión.

## **ANEXOS**

## A. Estructura dramática de la obra

nº	Escena	REPRESENTACIÓN	ERROR	SOLUCIÓN
1	PRÓLOGO	Audio del narrador que introduce la historia de amor de Romeo y Julieta y su trágico final		
2	BAILE	Romeo y Julieta se ven por primera vez, se enamoran y bailan. Cuando se revelan las identidades, descubren que son enemigos, pero aun así se juran amor y coinciden en casarse	María cuenta mal los pasos en el baile y se queda atrás de Félix	Félix sonríe y la espera hasta retomar la marcha
3	BOLSA	Fray Lorenzo agradece las bondades de la naturaleza y debe ordenar las hierbas de su canasto, mientras alaba las propiedades de las mismas	Carlos olvidó preparar debidamente su utilería y dentro del canasto hay una bolsa plástica fuertemente anudada que contiene las hierbas que él debe mostrar	Con la voz fuerte y repeticiones de texto, el actor intenta cubrir el ruido que produce la bolsa al intentar ser desanudada. Finalmente, Carlos opta por romperla
4	BIBLIA	Romeo le suplica a Fray Lorenzo que consienta en casarlo con Julieta. El fraile accede, con la esperanza de que este matrimonio pueda reconciliar a las dos familias enemigas	Félix entra antes a la escena	Félix sale tratando de pasar desapercibido
			Félix no respeta pies de texto e interrumpe los textos de Fray Lorenzo	Carlos superpone su voz a la de Félix para poder terminar sus líneas
			Félix lanza la Biblia fuera del escenario (Carlos no lo nota)	
5	MAREO	Julieta expresa su impaciencia respecto a la demora del Ama, quien partió hace más de tres horas a hablar con Romeo para determinar si él realmente se quiere casar o no con la joven	La propuesta física que María creó para Julieta incluye una respiración muy profunda y agitada. Por abusar de ella, la actriz se mareó	María se detiene unos segundos hasta reponerse
6	TALADRO	Ama debe comunicar a Julieta que Romeo la está esperando en la celda de Fray Lorenzo para contraer matrimonio con ella	Desde fuera de la sala alguien está construyendo: suena un taladro y un martillo con cada vez mayor intensidad. Los textos de Camila no se escuchan y el ruido la desconcentra hasta hacerla olvidar fragmentos	Camila intenta superponerse al ruido hablando más fuerte, repite textos, intenta concentrarse para recordar
				Camila sale de la sala a encarar a la persona que está haciendo ruido, exigiéndole que se retire. Como el sujeto se niega, Camila intenta conseguir un supervisor
7	NO HAY AMA (1)	Romeo y Julieta acuden a la celda de Fray Lorenzo para contraer matrimonio con el Ama como testigo de la ceremonia	Camila no está dentro de la sala para interpretar al Ama	Félix sale de la sala a buscar a Camila
			No hay Biblia en el escenario y Carlos no se sabe la escena (en la Biblia tenía anotados los textos clave)	Improvisación de la escena. María y Félix ayudan a Carlos dando información clave de las partes de su texto
			Altar se desarma	

Espectador engañado	8	DESTIERRO	Audio del narrador, acompañado la proyección de imágenes ilustrativas, comunica que Romeo y su mejor amigo Mercuccio son provocados por Tybaldo Capuleto, primo de Julieta, para pelear. Romeo se niega, pero tras presenciar que el Tybaldo mató a Mercuccio, decide tomar venganza y mata con su propia espada al Capuleto. Sin embargo, ante el riesgo de que el príncipe imponga la sentencia de muerte, debe escapar		
	9	NO HAY AMA (2)	Tras escapar, el joven Romeo va a la celda de Fray Lorenzo y le pregunta sobre su sentencia: es el destierro. El Ama llega a ese lugar a comunicar la condición doliente de Julieta	Camila no está dentro de la sala para interpretar al Ama	María interpreta a Ama
				Se quema la mesa de luces: apagón total	Los actores improvisan en la oscuridad. Técnico sube a la cabina de control, luego sale de la sala para intentar conseguir otra mesa de luces
	10	PROYECTOR			Directora pide perdón por todo lo ocurrido y ofrece, como alternativa para los que se quieran quedar, mostrar un video con las escenas restantes de la obra
				El proyector no funciona	Directora sale de la sala para buscar a Técnico y solicitar su ayuda
11	EL ERROR		Tania demora mucho en volver con una solución	Los actores acuerdan narrar a los espectadores las escenas restantes de la obra	
			Actores no se pueden poner de acuerdo en las reglas de la representación. Discusión Félix y Camila sobre si actuar o contar	María y Carlos intentan establecer un punto medio	
12	ENROQUE	Los actores interpretan a todos los demás actores en la escena de la pelea Félix/Camila que se repite cuatro veces			
Espectador cómplice	13	FRACASÓ	Camila expresa su cansancio y la vergüenza que tiene por todo lo que ha pasado y propone admitir que la obra fracasó	Técnico no reconoce su pie de texto ("esto fracasó")	Los actores improvisan distintas formas de poder incluir la palabra "fracasó" a la escena, con el objetivo de que Técnico –que está distraído–, reconozca su pie
				Luego de pedir disculpas por no haber estado preparado, Técnico se prepara brevemente para ingresar a escena. Entonces se dirige a los actores y les dice que deben desocupar la sala en dos minutos, el tiempo de la obra ya se acabó	
14	MUERTE	Luego de varios intentos en los que el elenco considera que no logran constituir un final lo suficientemente teatral, Félix y María interpretan la escena final de Romeo y Julieta iluminados por algunos espectadores, quienes finalmente ejecutan el <i>fade out</i> que acaba la obra			

**B. Fotografia Escena II: Baile**



**C. Fotografía Escena VI: Taladro**



**D. Fotografía Escena VII: No hay Ama (1)**





**E. Fotografía Escena X: Proyector**



**F. Fotografía Escena XII: Enroque**



**G. Fotografía Escena XIII: Fracasó**

